

版画学会

2016

| 目次 |

| 会長挨拶 |

2 版画学会の船出 | 有地好登

| 特集 |

4 第40回全国大学版画展 記念シンポジウム — 大学版画展の40年、そして未来へ —

| 新作通信 |

17 阿部大介・鷹野 健 / 池垣禎彦 / 池田良二 / 常田泰由 / 藤田典子 / 峰山 花 / 吉岡俊直

| ゲスト論文 |

25 もうそこまで来ている、版画の未来。 | マルニックス・エヴェラールト

| 研究報告 |

31 ノントキシック版画技法の普及に向けたワークショップの開発 | 湊 七雄

| 論文 |

41 森永恭典の木版画制作 — 2007～2015：木版からクロス使用の版表現に至るまで — | 春野修二

51 細胞へのまなざしと表現 — 作品《microscopic 2》制作過程についての考察 — | 三宅由里子

| 研究報告 |

61 亜鉛板を用いた腐蝕技法について — ヨーロッパの教育現場から — | 北野裕之

| トピックス |

66 九州・沖縄版画プロジェクト2015 報告 | 古本元治 加藤 恵

70 九州・沖縄版画プロジェクト2015 — 版画を通じた高校生との交流 — | 加藤 恵 内田るり

| 報告 |

72 「第40回全国大学版画展」報告 | 笹井祐子

74 「第40回全国大学版画展 記念シンポジウム」報告 — 大学版画展の40年、そして未来へ — | 笹井祐子

76 公開セミナー「製本のワークショップ」報告 — 自分だけのスケッチブックを作ろう！ — | 大橋朋美

78 「第9回大学版画展受賞者展」報告 — 第39回全国大学版画展受賞者による作品展 — | 北浦 肇

79 「第9回大学版画展受賞者展」山形巡回報告「版画の断層－3」 | 若月公平

| 展評 |

80 第40回全国大学版画展 展評 | 高木幸枝

| 第40回全国大学版画展 町田市立国際版画美術館収蔵賞作品 |

81 受賞作品一覧

| 第40回全国大学版画展 プレゼント作品 |

85 プレゼント作品一覧

| 事務局報告 |

86 中村桂子

| 編集後記 |

87 三木哲夫

Ⅰ 会長挨拶

版画学会の船出

版画学会会長

有地好登



2015 年 12 月 5 日 総会

1949 年	広島県府中市生まれ
1972 年	日本大学芸術学部美術学科卒業
1983 年	第 1 回カボ・フリロ国際版画ビエンナーレ審査員特別賞（ブラジル）
1984 年	埼玉の現代美術『版画の今日』／埼玉県立近代美術館 第 8 回イギリス国際版画ビエンナーレ 買上げ賞（イギリス）
1986-87 年	文化庁芸術家在外研修員／スミスカレッジにて研修（アメリカ）
1989 年	現代版画『広島ゆかりの作家たち』展／東広島市立美術館
1997 年	第 4 回バラト・バヴァン国際版画ビエンナーレ 佳作賞（インド）
2007 年	第 8 回プレミオ・アックイ国際版画ビエンナーレ 審査員特別賞（イタリア）
2011 年	SKY・2011 アジア主版／版画展（台湾）
現在	日本大学芸術学部美術学科教授

昨年 12 月の運営委委員会と総会に於いて、学会の活動が定まってからの交代が望ましいとのことで正副会長の継続と、円滑な運営を行う為に新たに副会長として出原司氏に加わって戴くことが議決されました。何卒学会へのご支援ご協力をお願いいたします。

昨年の夏期総会で頂いた意見や要望を集約してみると、1974 年 11 月に大学版画研究会が発足して以降、学会は「美術大学に版画科／コースの設置」、「版画教育の充実」、「版画の啓蒙と普及」、「国際交流」などを大きな柱として活動してきました。現在、これらの活動は大学に於いてその種が根付き、ある程度の成果を上げたのではないのでしょうか。近年の小・中・高校に於いては少子化によりクラス数の縮小や美術・工芸の時間数の減少により版画制作・鑑賞の取り組みに時間を割けない現状があります。また美術活動全般に於いてもウェーブが小さくなり、それに連れて版画への関心度も薄くなっている感があります。しかし一方、大学間や学会員の連携により地域を越えて独自のイベントやシンポジウムが企画され、また美術館と教員が連携して地域の特色を生かしたワークショップなどが企画されています。国際交流に於いても海外の指導者と連携して日本の版画指導者が海外の大学などで指導する状況が多々生まれ、その活動は国内から国外も含んだ活動へと広がりを見せています。当初蒔いた種が大学に根を張り、今では従来の枠組みを離れて学芸員、教員、研究者などの連携・交流により新たな版画への取り組みが生まれていると言えるでしょう。

このように各地域で多様な活動が展開されている中、版画学会の意義は、会員個々の学術的研究はもとより、技法・素材の研究、教育現場では版を取り入れた授業の模索、設備機材の充実など、その研究成果を発信し、共有するネットワーク機能を持っている事だと思っています。昨年の夏期総会で頂いた意見や要望を集約してみると、今後はニューメディアを活用してユーザーが欲しい情報や人材を提供出来る機能（ホームページ、学会誌など）を充実させ、将来は学会が版画の領域においてハブ的役割を果たして行くのが相応しいのでは考えています。そのために下記の新事業の推進と今後の課題について検討したいと思います。

Ⅰ、一つの柱として「歴代受賞作品のデジタル・アーカイブ化事業」の実施

・1976 年の第 1 回展の開催から始まった受賞作品の買い上げは、昨年度の第 40 回展で単純に計算して 1200 点前後の作品が町田国際版画美術館に収蔵されていることになります。一つの学会が、版画教育の場に於いてその時々の版画動向を敏感に反映したオリジナル作品を 4 0 年間に亘って収集してきた事例は他に例がありません。今ではこれらの作品は日本の現代版画史を検証する上で貴重な資料と言えますし、学会の財産と言えます。今日までこれらの作品は十分に活用されているとは言えず、展示する機会も少ない為忘れられて来た感がありました。このお宝を学会・美術館で秘蔵するだけでなく情報化社会に倣いデジタル化して広く一般に公開し、外部有識者、教育者、愛好家にも有効に活用して頂く事を主旨に新事業を提案いたしました。

・昨年の夏期総会に於いては現在の収蔵作品の保管状況と貴重な資料である事を皆様にご理解頂き、今後受賞者のリストと作品画像のデジタルデータの作成をする方向で基本的な合意が得られ、併せてこの取り組みを大学版画展 45 周年記念事業とする事も決議されました。

続いて冬期運営委員会では大学版画展 45 周年記念事業を具現化するために事業計画案を検討し、二度の総会を経て実施する事に決まりました。具体的には、このアーカイブ化は歴代受賞者作品のデータ作成、画像のデジタル撮影、周辺資料の収集などが主な作業となりますが、一度に約 1200 点分のデータ作成は困難であり、数年を掛けて整理して行くことになります。特に第 1 回展当初は研究会の賛助会員に作品を寄付していた時期がありましたので当時受賞された作品が残っていないこともあり、再度過去の受賞者に作品画像のデータをお願いする事になります。

このアーカイブ化事業を推進して行くには、受賞者作品の確認とその作家についての情報収集作業が伴うため、学会と町田市立国際版画美術館との密接な連携が欠かせません。学会としては専門委員会の中の特別企画検討部門を中心に、学会誌編集部門（学会誌に毎回文字・写真データとして記録）、学会ホームページ部門（学会ホームページに上げて順次公開）などの各部門が連携して推進していきます。そしてあ

る程度作品のデータ化が進行した段階で、過去の受賞者が辿った版表現を検証する展覧会の企画も考えています。なお、新規事業は現代版画に精通しておられる三木哲夫氏、美術館業務に詳しい高木幸枝氏、大学関係から三井田盛一郎氏の各運営委員の 3 氏を中心に進めていきますので、会員諸氏のご協力お願い致します。

Ⅱ、これからの課題として“人材の育成”と“版画の啓蒙と普及”の促進

学会誌 44 号の特集『版画教育の現場から』に興味深い実践報告があります。そこには専門的な材料や技術、特別な場所を使うのではなく、安全で安価な材料と簡便な方法を用いて発達段階に添ってテーマを設定し、その中に版が持つ機能又は特性を活かした（取り込んだ）版画教育が展開されています。少子化で美術に接する機会が先細りする中、フィールドを広げた学会は小・中・高校の美術・工芸教員と連携して授業の中に“版”の種を蒔く工夫と版の手法を取り込み易い環境作りの模索と新たな版画の啓蒙と普及、そして将来に繋がる人材の育成を計る必要があると思います。

私達には大学で蓄積してきた版画教育や技術を持っています。それを基にして小・中・高校の各段階で出来る版画教育のノーハウ（材料開発、技法開発、指導マニュアルなど）の作成や情報を集約し、各教育現場に協力出来るのではないのでしょうか。これに関係して時代の変化で従来使われていた材料が生産中止され、それに変わる新材料が生まれ、版画の制作方法も新たに模索されています。環境の変化と技術革新による消える材料・技法、新たな材料・技法についても学会の研究課題だと思います。



2015 年 12 月 5 日 運営委員会

| 特集 |

第40回全国大学版画展 記念シンポジウム — 大学版画展の40年、そして未来へ —

会場：町田市立国際版画美術館 講堂

日時：2015年12月5日（土）14:40～16:00

主催：版画学会 / 町田市立国際版画美術館



【挨拶】

日本大学芸術学部 教授

有地好登

【司会】

兵庫陶芸美術館 館長

三木哲夫

【パネリスト】

武蔵野美術大学 教授

池田良二

京都市立芸術大学 名誉教授

木村秀樹

多摩美術大学 名誉教授

小林敬生

東京藝術大学 名誉教授

中林忠良

多摩美術大学 名誉教授

吹田文明

（50音順・敬称略）

有地

「大学版画展の40年、そして未来へ」というテーマで、シンポジウムを開催させていただきます。まず、出席者の先生方をご紹介します。ここにおられる先生方は、皆さん今までに会長を歴任された方々です。

初めに吹田文明先生をご紹介します。吹田先生は、1974年に学会を立ち上げられ、1976年の第1回展からずっとこの展覧会に関わってこられた先生で、1977年から1997年度まで会長をされました。いまは多摩美術大学の名誉教授をされております。次に中林忠良先生。中林先生は東京藝術大学の名誉教授で、2001年から2004年度まで会長をされました。また、先生には、2004年から2005年にかけての版画年で、多くの展覧会や版画のシンポジウムを実施していただきました。次に木村秀樹先生です。木村先生は京都市立芸術大学の名誉教授で、2008年から2009年度にかけて会長をされましたが、その間大学版画展の卒業企画展というべき特別企画展や、技法表記を検討する委員会を設置されています。次に池田良二先生。池田先生は2010年から2011年度まで会長をされ、大学版画学会の改組についていろいろと検討していただきました。池田先生は現在、武蔵野美術大学の教授です。次に小林敬生先生をご紹介します。小林先生は多摩美術大学の名誉教授で、2012年から2013年度まで会長をされ、今の版画学会の改組に多大な貢献をされました。この5人の方々に、これから4時まで、版画学会・版画展がどのようにして展開してきたかをお話いただきます。

この司会進行をしていただく三木哲夫先生は、現在兵庫陶芸美術館館長をされています。なお、これまでお話したことは、お配りした資料に大体書いてありますのでご覧ください。それでは、よろしく願いいたします。

三木

よろしく願いします。「大学版画展の40年、そして未来へ」というのがテーマですが、こういうシンポジウムが開かれるのは、学会員の皆さんから、2013年に「大学版画学会」から「版画学会」になったけれども、「何が変わったのか」、「何を目指そ

うとしているのかよくわからない」という声があり、そういう疑問を解く助けになればいいということで、今回のシンポジウムが企画されたのであらうと思います。



それで、詳しい方には不要だと思いますが、学生さんも大勢おられますので、「大学版画学会」あるいは「版画学会」のこれまでの動きを出席の先生方を中心に簡単にまとめてみました。間違いがあるかも知れませんが、抜けているところも多々あるかと思っていますけれども、それについては、後ほど訂正していただけたらと思います。

さて、私自身がこの資料をつくりながら、「大学版画学会」あるいは「版画学会」というのは、大きく分けると3つの時期に分けられると思いました。

「大学版画研究会」は1974年の11月に発足しています。会長に駒井哲郎さん、事務局長に吹田先生、このコンビでスタートされていますが、現在の学会の基礎はこの時代にできていると思います。と言いますのは、全国的な組織をつくっていかうということで、研究会などを開き、1976年10月には第1回の大学版画展を開催されています。その時の参加は18校・83点でした。また、次号で45号になりますが、現在の『版画学会誌』の前身となる「会報」の第1号もこの時に刊行されています。11月に駒井さんが亡くなりましたが、翌1977年からは吹田先生が会長になられています。1998年6月まで会長を務められていますが、その間の1986年には、名称を「大学版画研究会」から「大学版画学会」に変更しています。このへんのお話を吹田先生にお聞かせいただけたらと思っています。また、

1987年にはこの町田市立国際版画美術館で、現在のような形で第12回の大学版画展が開かれています。ちなみに、この時の参加は45校・327点で、最初の18校・83点と比べるとずいぶん仲間が増えたなあと思います。そして1989年には、展覧会名も「全国大学版画展」という現在の名前になっています。2000年あたりまでが学会の第一期かなと思いますが、その中心におられたのが吹田先生ということになります。

次にわれわれの学会が大きく変わったのは、2004年から2005年にかけての「版画年'04-'05」の開催です。これは中林先生が中心になって実施され、隣にいる木村さん、池田さん、小林さんたち、みんなが応援されたものだと思いますけれども、ここで大学版画学会が大きく変わったなと思います。第二期の始まりですね。この時には、東京で「国際版画シンポジウム、ispa JAPAN」が開かれています。地方でも例えば「名古屋会議」であるとか、「京都会議」であるとか、展覧会とシンポジウムが開かれるなど、要するに現代版画の流れや現況を示す年にしようということで、全国各地で関連するいろんな催しが行われています。このことについては後で中林先生にお聞きしようと思いますが、私たちの研究会あるいは学会が、単に学生の皆さんの作品発表の場だけでなく、学会として版画が日本の美術の中に正しく位置づけられ、私たちがやっている版画が世界的にも誇るべきものだということを、発信し、実際に証明されようとしたのだと思います。

これは私自身の感想ですが、中林先生の腕力だからできたことかなと思います。後の人たちがこれを継承しようと思っても非常に難しい。腕力不足だなと思いますが…。そこで目指されたものについても、後で聞かせてもらえればと思います。

2006年からは、原健さんが会長の時代ですが、2007年に神田の文房堂ギャラリーで受賞者展が開かれています。これは町田以外のところで、学生たちの版画を見てもらおうということで、現在にも続いている動きになります。

そのあとは木村秀樹さんですけれども、木村さんは学会が学生さんの発表の場だけでなく、学会に大学の教員の人たちの新しい傾向なども検証

するような場を設けようと考えられました。それが2012年に女子美のアートミュージアムで開かれた「版の時間」展ということになります。これは思い付きで生まれたというより、中林先生がやられた方向性を受け止めて、木村さんたちがやられた展覧会ではないかなと思っています。それから「技法表記検討委員会」なども木村さんの時代に設置されています。

そのあと受けられた池田さん、小林さん、有地さん、この時代になりますと、いわゆる版画の仲間をどうやって増やしていくのか、それから従来の学会だけでは乗り切れないものをどういう形で受け止めていくのかということで、従来の学会の組織を改組しようというような動きが、具体化してきます。これも思い付きでなく、2001年頃から検討されていた課題ですね。それが2013年になって、改組されたということです。ここから第三期が始まります。有地さんがしゃべられないということなので、池田さん、小林さんから、私たちの新しい「版画学会」が何を目指そうとしている団体なのか、あるいは今後どのような展開をしていくべきなのかを、具体的にお聞かせいただければいいかなと思っています。

では、吹田先生から、口火を切っていただければと思います。先生、10分ぐらいをお願いします。



吹田

そういうことでございますが、最初、私は小学校におりました。徳島の師範学校の卒業生ですから、1952年頃に東京品川の御殿山小学校で図工の専科をしておりました。そこで版画を始めまして、1956年には品川区の小学校の先生たちと版画教育の全国発表もやりました。そのころちょうど教育

版画が広まってきておりまして、大田耕士さんなんかと、一緒に力を注いでやりました。また1959年ですが岩崎書店から『たのしいはなが』1～6んせい（6冊、日本教育版画協会編）を出しました。この本はその後、英語版ですがアメリカでも出しています。このように美術教育の中の版画が非常に盛り上がってきましたが、最初に考えたことは、版画は非常に日本人に向いているのに、どうして日本では本流から外されているのかということです。

さかのぼっていきますと、明治になった時、例えば彫刻というのは、明治20（1887）年に東京美術学校が創設されて、絵画（日本画）、彫刻（木彫）、美術工芸（金工・漆工）の3科が置かれます。西洋画は1896年です。その頃の本彫の先生が仏師の高村光雲で、ご承知のようにお猿の彫刻をやって後に国宝になる。仏師が先生をやっておるならば、当然、版画も浮世絵のすばらしい絵師がまだ残っているわけですから、その人たちが版画の常勤として、美術学校に来てもよかったわけですが…。版画は印刷ということで、美術学校に機械印刷だけが来るんですね、凸版印刷。それで1～2年して、これは違うぞと工業学校に行ってしまうわけです。その行き違いで、彫刻は生きたけれど、版画は生きなかった、消えたということです。

それで私、小学校に行って版画を全国的に広めたいと思い、教育版画に手をつけるわけです。日本版画協会も恩地孝四郎さんなんかを中心として、子どものための版画教育に手を付けます。というのは戦後、子どもの美術を育てようというのが大変盛り上がっておりました。絵描きが食えないものだから、子どもを相手に小遣い稼ぎをしようという魂胆もあったんでしょう。それで例えば二科なんかは、岡本太郎さんなんかが大変力を入れていて、ジュニア部門というのをつくって、子どもの絵が一室に飾られていました。

また、版画協会の大田耕士さんという方が、かつて戦中に代用教員をした経験があって、その人たちが中心となって、1951年に「日本教育版画協会」というのをつくって、全国的な活動を始めるわけです。1954年には岡谷で教育版画の全国大会が開かれています。畦地梅太郎さんや恩地孝四郎さんをはじめ、いろんな方も参加して…。

私は大田さんとかと一緒に教育版画協会の活動をやっておったんですけれども、ところが、1967年のサンパウロ・ビエンナーレで版画部門の最優秀賞を受賞しまして、その後の1969年に多摩美術大学に呼ばれました。行ってみると、大学では版画が全然行われていない。駒井哲郎さんひとりが、女子美も東京藝大も多摩美も、非常勤で行って教えていらした。ですから、美術大学では駒井さんひとりが版画を開拓していたということです。

ですけども、例えば多摩美に来て、1時間経ったけれども、誰も学生が来ない。勝呂忠という僕と同じ年の助教授がおりまして、「勝呂さん、もう1時間待ったんだけど誰も来ないので帰ってもいいかな」「あいいですよ」という状態だったんですね。当時、多摩美は地下に教室があったんですけど、材料は全部自分たちで買って自分たちでやるものですから、彼らが卒業すると持って行ってしまう。ですからプレス以外、版画教室に何も残ってない、次の世代が入ってきたら次の世代もお金を出して各自自分を使うものは自分で買うという、非常に貧しい状態でした。ところが駒井さんは作家ですから、組織づくりということはあまり興味がないし、社会的なそういう経験もない。で私がそれではまずいので、大学に「版画研究会」というようなものをつくって、とにかく東京藝大に版画コースをつくったら、日本の場合は官僚に弱いので、全国の美術学校も右にならえでコースをつくるということになると思いました。「藝大に専任を置いて版画コースをつくる」ということが版画研究会の最初の目的でありました。以上です。

三木

続きをもう少しお話下さい。

吹田

いやいや10分でしょ。(笑)

三木

もう少しお願いします。

吹田

それとね、もうちょっと言いますと、戦前から言

いますと、平塚運一さんという方がいたんですよ。木版の人ですけども、平塚運一はとても熱心な人で、『正しい木版画の作り方』（1956）なんて本を出しているんですよね。道徳教育じゃないんだから、正しくなくていいわけですけども、そういうまことに珍妙な本を出してくださるんですけども。その平塚さんが、有志にお金を集めてもらって、美術学校に版画教室をつくってもらうんですね。戦前ですよ。それで戦後はですね、郵政省に働きかけて、年賀版画コンクールなんかまで、平塚さんが働きかけて始めたんです。そういうように、版画を広めようと努力をされたのは、平塚さんぐらいですね。駒井さんは作家ですから、制作本位の作家ですから、そういう組織づくりとかはされない。

1974年の4・5月頃でしたか、リトグラフの指導のために吉原英雄さんを多摩美にお呼びした帰りに、僕が駒井さんと吉原さんに大学における版画教育の必要性を話したわけですが、駒井氏は「僕はもう疲れたよ」という答えでした。それでもこの年の夏に多摩美の上野毛校舎に何人かの有志を集めて会をスタートさせました。当時、藝大は中林君が助手で、武蔵美は清水昭八氏、多摩美は小作青史氏が非常勤、女子美は田村文雄氏、造形大に原健氏と馬場椿男氏がいた。大半は藝大出身ですよ。それで、駒井氏を会長にして、僕は組織作りの経験があることから事務局長になりました。

三木

大学版画展を始められた目的は、どういうことですか。

吹田

先ほど申し上げましたように、「藝大に版画の専任を送り込んで、版画科をつくる」ということを目的にした研究会でしたが、各大学のカリキュラムの現状や版画教育のあり方などを研究しました。大学版画展もその一環で、学生に作品発表の場を提供することを目的にしたもので、1976年に第1回展を銀座の大阪フォルム画廊で開催しました。現在、全国の大学で教育の中味を率直に話し合えるのは、版画以外に有りません。版画の横の連絡の中で、1978年には東京の私学卒展である五美大展も出来ました。

専任ということかというと、私は1969年に多摩美に専任で呼ばれたわけですが、ところが駒井さんは非常勤でした。それでなんとしても駒井さんを専任にしたいなと奮闘しまして、1970年に駒井さんを多摩美の教授にしたんです。そしたら半年後に、藝大の久保守さんから、自分が定年退職になるのでその後に駒井さんと野見山さんを教授に呼びたいという話が来たんですね。そしたら駒井さんは、「吹田さん、困っちゃった、せっかく教授にしてもらったのにこういう話が来て困っている」って。私の方は、「そりゃ、もう行ってください」と。で行くことになった。そしたら藝大のほうで、まず助教授からということになったんですね。それで駒井さんが何日かして僕のところに来て、「助教授になっちゃった、多摩美で教授にもらったのに、藝大は助教授でしか行かないからどうしようかと思っている」と言うから、「そういうのはどうでも良い、作家としていい仕事をしているんだから、肩書きなんかどっちだっていいんだ、版画を広めることが僕らの目的だから」と言って、行ってもらったんです。多摩美の学長にはだいぶいやみを言われたらしく、翌年の入学式に酔っぱらってやって来て、「学長にひとこと言うんだ」って言うので、「やめなさいよ」となだめたこともありました。駒井さんは1972年に教授になっていますが、油画科の教授でした。

三木

ありがとうございます。なかなか「大学版画展」まで行かないので心配しました。中林先生からその頃のことを含めて、続きをお話いただくことにします。

中林

はい、分かりました。もうこの年になってきますとね、やはり世の中のつくられかたというか、さまざまな出来事の元は、やっぱり人間なんだなということを感じるようになります。いま吹田先生からお話がありましたけれども、「大学版画研究会」として活動する以前に、藝大に版画科をつくろうと、そういう組織を作ろうという会議から話が始まっているんですね。これは吹田先生の話の中にもありました

が、駒井先生という方はそういう組織や形をつくることには無縁な方でしてね。しかし、お気持ちの上では、「版画というものが大事にされていない」、「正當に認識されてない」という忤怩たる思いを強く持っていた方でありました。しかし日本を代表する版画家であることは誰も大きく認めるところで、この吹田先生の社会性のある見方とですね、それから誰の目にも版画の指導者といえる駒井哲郎先生、このふたりが組むことによってやっぱり時代が動いた、というふうに僕は見ました。少し話を戻すと言いますかね、分かりやすく話をしたいと思いますけど、駒井先生は酔っ払いなんですよ、それがものすごい酔っ払いでしてね。そばにいて、迷惑を掛けた人たちに謝りながら、先生を自宅まで送り届けるというのが、助手だった僕の一つの仕事だったんですけども、そういう酔っ払いのシーンを通して、僕たちは非常に版画家としての、何を大切にしなければならないのかをより多く学んだ気がします。しかし、酔っぱらいの原因はなんだったんでしょう。僕はいつもそのことに思い当たると、どんなに僕に迷惑がおよぼうとも、やはりこの先生をしっかりと受け止めないといけないと思いました。それはですね、酔っぱらった駒井先生を見ているすと、日本画家、洋画家、つまり版画以外の美術家というと語弊がありますが、藝大の先生方に対して、これをひどく攻撃するんですね。その攻撃が、こういう席ですから版画の心奉者だけだと思いますのでよろしいかなと思いますけど、割りばしを、飲んだ席ですよ、割りばしを回転させながら相手の胸元に突き刺すように飛ばすことを繰り返すんです。やがて、駒井先生にお酒が入って、目の色が変わってきたなという、そういう方たちは退席していきます。これはなんだったんでしょう。

駒井哲郎と斎藤清さんが戦後初めての国際展、その後には吹田先生も受賞されますけれども、戦後初めての国際展がサンパウロで開かれまして、1951年ですかね、そこでは国を挙げて戦後の、オリンピックみたいなものですからね、比較は適当じゃないかもしれませんが、日本を挙げて選手団を送り出したんです。日本における著名な洋画家、日本画家、彫刻家、そして版画の分野では駒井哲郎と斎藤清さんそれに恩地さん平塚さんなど8人が出品していますが、

とってつけたような出品だったんですけれども…。ところが向こうに行くと、とってつけたような招かれ方をした版画家の内のお2人、駒井哲郎と斎藤清さんが受賞されて、他は全滅なんですね。



このニュースが入って、美術界では大反響といえますか、大問題で、日本の美術雑誌、マスコミがすべて版画を扱うんです。そして、敗戦でがたがたになってしまった日本に、文化という火をともし出すんですね。しかしこの評判はその後すぐに立ち消えになりまして、高等教育機関である大学では、版画というものは先ほどの吹田先生の話にもうかがえますけども、隅のほうに追いやられたまま。もう一つはですね、これは僕の経験ですけども、戦後藝大になって、新しい美術教育がさかんに行われるようになった中で、文部省が1958年だったと思うんですが、版画講座をおろすんです、認可をする。しかし当時は、版画のセクションに誰もいない。駒井先生が呼ばれるのは1959年からですから、それも非常勤です。版画の常勤の先生はいらっしゃらない。もうちょっと前ですと、先ほどの平塚運一さんなどがいらっしゃるわけですが…。この講座というのは、大学の方が多いからお分かりでしょうけれども、予算と常勤の教官、教授が1名、助教授ないし助手が1名、この2名がつく。で、文部省の認可が正當に大学の中で行われて、正當に人員が確保できていれば、こんにちの版画界の姿も変わっただろうと思うんですけど、これが油画科の中に吸収されてしまいまして、油画科の人員の中で補充される。駒井先生は翌年の1959年から12年間は、

非常勤に据え置かれる。当然、正規の版画研究室というのもない。そうすると版画の設備はあって、細々と油画の教室を抜け出した人間がやる、そんな学生の中に小作青史さんがいたり僕がいるんですけれども。油画科としては版画の教育の大切さは何人かの先生が分かってらした。小磯良平さんとか…。野見山暁治さんは1968年からいらっしゃっていました。脇田和さんが1958年に呼ばれて、以来、集中講義という形で、学生は3年次に4週間の集中講義で版画の授業が受けられたというのが東京藝大における戦後の版画教育だったのです。こういうふうなことを駒井先生はご存じではなく、晩年までただ酔っぱらうと「お前たちはどうして日本における版画というものを軽視する」という憤りが、酒に飲まれてしまっって酔っぱらってしまう、酒の弱さとからみあって爆発していく、そういう状況を僕はずっと見てまいりました。

さて、話をちょっとまとめようと思いますけども、日本には山本鼎という木版画家がおりまして、彼が美術学校時代につくった《漁夫》という木版画が、「刀画」と呼ばれて、美術雑誌に発表されます。それが創作版画運動の始まりなんです。創作版画運動を組織して強い力を持ち出したのが、「日本創作版画協会」とそれに続く「日本版画協会」です。「日本版画協会」の設立の趣意書の中に、「官立の美術学校に版画を正當に位置づけよう」という呼び掛けがあるんですね。ですから、版画というものが日本の中の文化として、非常に大きな位置を占めながら、しかしそれが美術界あるいは教育界の中で正當に評価されてなかったという時代がずっと続いていたのです。

三木

時間がなくなりそうなので、先生、あと5分間だけ。

中林

話を戻しまして、1975年に僕は文部省が在外派遣をするということで、1年間の休暇をもらいます。大学教員でしたから、いくつかの先進国で、教育の実際を見ようとして、生徒としてエコール・デ・ボザールに入りました。銅版画の教室。ところが一週間ともたないんですね、日本から東京藝大の銅版画の専門家が来たとい

うことで、周りの学生や先生が僕の、本当にひっついてですね、僕のやることを見ているんですよ。これはやってられないなあと思って、つまりどういうことかという、これはドイツでも経験したのですが、彼らにとって日本は版画王国なんです。その版画王国の、東京藝大というところの先生が来て、何をやるんだ、皆さんもご記憶にあると思いますけれども、当時はですね、版画の国際展がいろいろな国で行われていました。そして、ここでは日本人の版画家が出品をして、高得点の、こういう言い方はよくないな、受賞者はほとんど日本の版画家だったんですよ。そういう世界の版画をやる人間たちは、日本人の版画家というのは羨望のまなざしで、何をやって、どうしてああいう作品ができるのか、と注目していたのです。と同時に、僕の中には駒井哲郎の酔っ払いの姿ですね、「ispa JAPAN」につながりますが、版画王国が日本で実現されてないという不満が大きかった。それは僕が講師の時代です。

その前の年、1974年に吹田先生と駒井先生が「大学版画研究会」というのを立ち上げます。僕はお手伝いをしました。現在の「版画学会」の前身のところを一度振り返っておく必要があるなと思ひまして、今日参加しましたけれども。少し私情に偏りましたけれども、皆さんにご理解いただきたいと思って話したわけです。僕のそういう気持ちがずーっと尾を引いて、こんにちがありますけれども、世界では日本は「版画王国」という地位を認めてくれていると。その日本が何かしなければ、版画っていうものの駒をひとつ進めることができないだろう。つまり世界で認められても、この日本で認められてない、というのが僕の実感でして。それが「版画年’04ー’05」の立ち上げ、「ispa JAPAN」の立ち上げの動機になりました。その当時、版画学会では将来構想委員会というのをつくりまして、「大学版画研究会」が将来どういうふうにしていくべきか、ということを主だった委員に集まっていたいて、検討したんですね。その検討の中から、国際展をしよう、国際シンポジウムをしようという形になりました。まったく偶然なんですけど先ほど出ました山本鼎の《漁夫》からちょうど100年目だったのですが、幸いに有能なメンバーが大勢おりまして、中でもここにいらしている木村秀樹さんは、「ispa JAPAN」のけん引役になる実

行委員会の委員長を引き受けてくれました。さまざま役割があって、それぞれの大学からいろいろお手伝いをいただき、その「ispa JAPAN」というのが実現するわけですがけれども。集まった諸外国の先生方からいろいろ話を伺いましたら、日本だからこういうことができる、日本だからということは、日本が版画王国であることが一方であるんですが、日本の全国に散らばっている美術系大学、教育系の大学の先生方が一丸になってツーカーで物事が言える、同じテーブルの上で、同じ問題を、地域を超えて集まって話し合える、それはとんでもないことである。こういったことはヨーロッパでもありえない。そういうバックボーンといいますか、日本の版画がそれだけ成熟してきて、それを共有しながらお互いに、版画研究会、あるいは学会というのは、お互いのカリキュラムを交換しながらですね、「あそこの大学ではプレス機が何台あるんだってさ」というのをみんなが公表するわけです。カリキュラムも「3年生の講義はこういうところから始まる」「集中講義はこんなことやってる」、そんなテーブルは日本でしか持ち得ないんですね。それも版画という虐げられてきたバックボーンがあって、組織化しなければ、どうにも自分たちの教育理念が残せない、というふうな状況から生まれたものだと思うんです。

三木

ありがとうございました。次に木村さんお願いします。



木村

中林先生が会長でおられたときに、将来構想委員会が立ち上がって、それが後に国際版画シンポジウム

「ispa JAPAN」の開催に結びつくのですが、それのお手伝いをさせていただいた。その頃の中林先生のご認識としては、「大学版画学会」、その昔は「大学版画研究会」なんですけれども、当初の目的というのは「高等教育機関における版画教育の普及と充実」、こういうことだったはずですが、それが「一段落つきましたよね」ということだったんですね。当初の目標が達成されたのちに、「これから大学版画学会は何をするんですか」ということを将来構想委員会というところで考えていこうじゃないですかというところで、私がお手伝いをしたということなんです。2008年から私は大学版画学会の会長をやらせていただくんですが、そこで特別研究委員会というようなものを立ち上げました。1つは技法の表記に関する検討ですね、版画というのは技法的にもすごく多様性を持つ領域になりましたから、それぞれの作家が、それぞれの呼び方で表記している、一種の混乱状況に、何かスタンダード、統一的なものを提示できないかという思いがあって、そういうのを立ち上げたのと、もう1つは、大学版画学会が毎年やっている全国大学版画展のありかた自体を抜本的に検討する時期ではないかというようなことで、2つの委員会を立ち上げて、若い先生方に手伝っていただいて、それなりの答えを出していただいたんです。展覧会の検討に関しては、先ほど三木先生にも触れていただきましたが、2012年に女子美のアートミュージアムで開催された「版の時間」展に結実しました。中林先生のご認識以降の版画学会の方向性を探るという最初の動きは、2008年ぐらいだったのかなと思います。もうちょっとしゃべらせていただこうかな。(笑)

本日出席のパネリストはおおかた東京ベースの方で、私は唯一関西ベースの人間なんですね。だから少し距離のあるところから大学版画研究会、学会を眺めておりましたので、2大巨匠のお話を聞いていて、少し異なって映っていたと思うところはあります。私が京都芸大に入ったのは1968年ですが、1968年というと、『版画芸術』という雑誌が特集で「現代版画の黄金時代」と呼んでいるように、版画がものすごく盛り上がっている時期だったんです。むしろ花形の領域として私なんかには映っ

ていましたし、そういう状況の中でスターとして登場した吉原英雄という人が教授におられたことや、吉原英雄の教え子の井田照一という新進作家が非常勤の先生をされていたということもあって、創作版画以来の苦難の歴史というのがある意味すばっと抜けているところからスタートしているんですね。あとは関西のいわゆる大学で版画教育に携わった先生方というのが、例えば大阪芸大の泉茂とか船井裕、浪速芸術短期大学の山中嘉一とかね、京都芸大の吉原英雄も併せて、いわゆる「デモクラート美術家協会」ですね、瑛九が旗振りのできたグループですが、デモクラートの人脈が大学の版画教育の主流になっていたと言う事があります。泉さん、吉原さんに限らずなんですけども、要するに群れることが嫌いで、組織というものが大嫌いな人たちなんですね。1970年代の初めごろは、大学版画研究会は積極的に活動をされていて、関西にも協力要請が活発だった時期なんです。吉原さんも、おそらく泉さんもそうだったと思うんですけど、群れることが嫌い、組織が大嫌いなわけで、そんな事もあって、関西の美術大学が大学版画学会に非協力的だった時期が何年か続いていたと思います。私が大学を出て、嵯峨美術短期大学というところで版画の教師をさせてもらったんですけど、何年かした頃に「大学版画学会というのは無視できないよね」という認識が嵯峨美の先生方や私の中にも生まれて、それで初めて版画学会の総会に出席をさせてもらったということを知っています。おそらく関西における大学版画学会の存在感の転換点はその頃にあったのではないかと感じています。

三木

その後を池田さんお願いします。

池田

池田です。私は専門の版画教育を受けてないというか、美術学校を出たけど版画教育は受けていません。版画に対しての組織というものも、全然、僕にとってあんまり考えてなかった。2005年、今からちょうど10年前ですね、いま中林先生からお話が合った、版画年に「現代版画の潮流展」という教員中心

の展覧会をここ町田で企画しました。そのときに「日本における銅版画の200年」というテーマで講演をしました。その時にこの席に座らせていただいてから、10年ぶりです。今日は、なぜ版画をやったかということと、個と学会の組織の話をしようと思います。



私は1975年に版画を始めています。吹田先生が大学版画研究会をつくった翌年です。それはなぜかというと、ベトナム戦争がようやく終わったときで、自分を社会の中でどういうところにおいていいのかよく分からなかったんです。その中で戦後唯一の美術運動を起した同時代の「もの派」の人たちが、食べられない中で版画制作をしているわけです。立体をしていた人が版画制作をする。そのときの苦悩の姿が、「え、版画っちゅーのはそんなに魅力があるのかな」というので、版画制作にのめりこんでいくわけです。それは多摩美の斎藤義重先生の下で学んだ吉田克朗さんです。そんな中、版画をつくっていく中で、多くの作家や詩人と知り合っていくわけですけど…。

公募展、さっき木村さんがおっしゃってくれましたが、井田照一さんなどが、賞を受賞していくわけです。それは日本だったり、海外だったりするわけですけど。先ほど吹田先生の話がありましたが、私の時も日本の版画の海外での立場はそんなに変わらなかったです。

そのあと私はイギリスに行く機会があって、その地で版画展を開くのですが、これは中林先生がおっしゃったのと同じ、「版画王国」と言うか、ちょっとやれば、ものすごく人が集まって来るし、帰国したらいずれ日本の美術大学が私を呼ぶだろうと思っていました。社会が版画教育を求めている。

私は隣にいる小林敬生先生と同様に、版画を独自に制作して来た人間ですけれども、1983年から本組織の前身の会員になるわけです。

そういう中で、大学版画研究会を吹田先生と一緒にやった武蔵美の清水昭八先生という方がいらっしゃいまして、その先生の下で、当時の研究会の事務を担当していく。そうすると、会長は吹田先生、事務局長は清水先生、その下に書記池田という、なんでもやらされる係ですね。

この書記の時代に、先ほど中林先生が言われた、全国の大学、たぶん62校にアンケートを出して、「プレス機は何台ありますか」「教員は何人ですか」「受講生は何人ですか」という質問をし、32校より回答があり、それを1985年9月の会報14号に「大学版画教育現状調査」としてまとめて発表しました。そして環境の問題。ちょうどイギリスに行っていた時に、そこのビルギット・ショールドというスウェーデンの女性の方が地下室でやっていて亡くなるんですね。それで工房の環境のあり方、作家に対しての健康の問題を大学版画学会でも取り上げました。私が会長をやりました2010年から11年というのは、戦後の政治、経済、文化の変遷に版画に対する概念を拡大して来たが、組織が大学だけでは社会との中ですぐわなくなって来た「大学版画学会」を「版画学会」にする前夜。「武蔵美の池田だったら一旦、土俵を整えて、何もしないで次に渡せるな」という形で、隣にいる小林敬生先生の配慮でやりました。

小林

会場の皆さんにせっかく全国大学版画展で来ていただいているのですが、詳しいことをご存じない方もおられるかと思いますので少々お話をします。

第1回の大学版画展が開かれたのが1976年、三木さんがつくったレジュメにもあります。これは吹田先生と一緒に多摩美の教授をやっておられた小作青史さんが、大阪フォルム画廊と契約されていて、「研究会はやっぱり勉強会だけじゃだめだ、展覧会をやるべきだろう」ということでその画廊に持ち込まれたわけです。これが第1回の大学版画展です。ここにありますように18校・83点、第1回の受賞者がこの会場にいるんじゃないでしょうか。もう、

先生になっていますよね。

その後大学版画展が町田に移ったんです。これは中林さんが美術館の運営委員をやっていた関係もあって、美術館の開館と同時に開催されました。

その時に、それ以前から受賞した収蔵作品があるのですけれども、今日これから皆さんの投票で決めていただく受賞作品が、このときからこの美術館に収蔵されるようになって入っています。これは非常に重要なことなので、皆さんは記憶しておいて下さい。この40年にわたる受賞作品が、ここの収蔵庫に眠っているわけです。これをなんとか掘り起こして、もう一度、陽の目をみせてやりたい、というのが私の思いなんですけど…。

吹田先生達がやられた「大学に版画専攻を置こうよ」、「藝大に版画科をつくらせよう」という運動が、完全には目的を達せなかったとはいえ、ひとつの役目は終わったっていうか、ある程度の役割は果たした、というのが第一期だと考えて、中林さんが将来構想委員会を立ち上げました。実はその時、国際シンポジウムと同時に、「将来的に大学版画学会を版画学会として、もっと広い版画研究者を集めた組織にすべきだ」という意見も出ていたんです。その事もあって私は、「大学という冠は必要か」ということを考えるようになるんですけれども…。



国際シンポジウム、中林さんの提唱で、2004年から2005年を版画年と位置づけて、いろんな個展や展覧会を案内状にロゴマークを入れていただきました。結構それなりに世の中の目に触れたと思うんです。関連企画として、「現代版画の潮流展」も開きました。

全国大学版画展は学生のためのものですが、同時に教育者の一年間の教育の成果、あるいは4年間の教育の成果を学生の作品を通して紹介する。こんな学生を育てましたよという教育者としてのデモンストレーションです。でも「現代版画の潮流展」は、教えている側は何者なんだということを紹介するという意図のもとに実行したわけです。それが池田さんに講演をやっていただいた展覧会なんです。そのとき中林さん達が「ispa JAPAN」と同時に、東京藝大の美術館で「HANGA 東西交流の波」展も開催されて、版画が非常に盛り上がった時期だったと思います。

ちなみに「現代版画の潮流展」の出品作家の大半の作品は、この美術館に寄贈されて入っています。ですから歴代の大学版画展の学生の受賞作品と、この年度の2004年・2005年までの先生方の作品はこの美術館にあるということです。次の世代の方に、この眠っている作品をどう活用するかを考えていただきたいと思っているわけです。その上で、木村秀樹さんが会長になられたときに、「特別企画検討委員会」であるとか、「技法表記検討委員会」とかの委員会ができましたけれど技法表記に関しては、いまだに成果は見えておりません。非常に難しい問題をはらんでおりますから、これはずっとやっていかなきゃいけない問題だと思います。

木村さんが問題提起された京都芸大での総会の帰りに、池田さんといろいろと話しまして、「何か考えなきゃいかんのかな」、「組織自体を見直す必要がある」という事になりまして、その後池田さんと有地さんと私とで、第一案をまとめて、以降3～4年がかりで学会改組ということをしたわけです。

それは何かといいますと、「全国大学版画展」はメインの事業ですから大事です。だけどいま皆さんは、教育者あるいはそれに近い方でいらっしゃいますけど、ある時期の版画専攻が華やかだった時代と比べてどうでしょう、今はかなり様相が変わってきているわけです。ですから、そういうところで教育者は、幼児教育から小中高にわたる教育、それから大学までが、平等に、一緒に手を携えて戦っていかなきゃいけない、啓蒙普及活動をやっていかなきゃいけない時代に来ていると思う訳です。

と同時に、研究者、大学版画学会から版画学会に

移行したおかげで、学芸員の方や研究者の方に会員になっていただいて、こうやってこのシンポジウムに参加していただいている。これも私たちが考えたひとつの目標だったんです。版画は大学だけじゃないんだよっていうことで…。

その中で「全国大学版画展」は、大学に於ける版画教育の中心ですから、実施は当然です。一方で、「版の時間」というのを女子美ミュージアムでやりました。倉地久君が委員長で、女子美にいろいろ協力してもらってあれはやれたんです。そのとき主導は大学の先生たちでした。でもパート2の「版の時間」は、美術館と学芸員、評論家っていうか、そういう方々が中心となって企画すべきだろうと思うんです。と同時に、技法研究、木村さんのときやった「技法表記検討委員会」をも内部だけでやっているんじゃないくて、外部の研究者を含めて、「版画史研究会」といった河野実さんや三木さんたちがやっている組織もあるわけですから、そういうものと一緒になってやるべきだろうと考えております。それが「大学版画学会」を「版画学会」に改組した理由です。

ちょつと話がそれますが、「九州・沖縄版画プロジェクト」というのがあります。この中に高校生による版画作品展があり、参加する学校が10校以上あるんですね、九州だからできるのかもしれませんが、こういうことがもっと各地に浸透していったほしいです。

文科省はカリキュラムの中で、美術とか芸術関係の時間をないがしろにする、どんどん時間を減らしてきている。それに対してどうのこうのと文句を言ってもしょうがないんですよ。私たちは私たちの力で、今できることをやっていかなきゃいけない。「お上に言われたからこうやりましょう」とか、「お上を動かさないとなんもできねーじゃないか」とか言って泣き寝入りをしたんじゃ、ますます衰退してくる。例えば、今の美術大学の入試の現状だって、皆さんよくご存知でしょう。かつては、たわわに実る大木があって、いくらでも果実を取り放題だったわけですよ。いまはやせ細って、実がならない状況なんです。それを、以前より数が多くなった芸術系大学が、取り合いをしているわけです。それじゃだめでしょう。大切なことは果実を実らせるための幹を太くしなきゃいけない、育てていかなきゃいけない。僕も

50いくつか、吹田先生の指示で大学の先生になったんです。それまでまさか先生になると思わなかったんで、のんびり絵を描いていたわけですが、先生になってみると私たちが伝承していかなくてはいけないものがいっぱいあるなと感じたわけです。そうすると幼児教育からつながってくる。版画だけに限らず、美術というものを我々の力でなんとかしていく、当然それは大学の美術教育の中に反映されていくのであろう…。そういう風に思ったから、改組って言いましょうか、名称を変えたわけです。

三木

ありがとうございました。一巡しましたので追加がありましたらお願いします。

吹田

いろいろ言うけれど、いま日本では油絵の学士が年間1万人ぐらい卒業しているんです。版画の学士は、何人いるんですか…。京都芸大は、版画科をつくらないんですか。

木村

我々は美術科の中の、版画専攻ですね。科ではないです。科があるのは京都精華大学くらいではないですか…。

吹田

東北芸工大、版画は熱心だよな、若い人が一生懸命やっている。あそこはどうなんだろうね。

若月

一学年10名です。

吹田

一学年10名。版画科？

若月

版画コースですね、一年生から募集しています。

吹田

それで最初に僕が申し上げましたようにね、東京藝

大に油絵の科があるんです、日本画の科があるんです、彫刻の科もあるんです、でも版画はないんです。ところが世界で、サンパウロにしてもベネチア・ビエンナーレにしても、油絵はほとんど誰も受賞していないんです。各国が自分らの代表を送り込んでくる国際展です。日本で言うならば東京国際版画ビエンナーレ展、10年ほどありましたけど、ああいうものです。各国がオリンピックのように代表を選出して集めてくるコンクールです、2年に1回です、ビエンナーレですから。ところが、棟方志功が大賞を取ったね、浜口陽三さんが取ったね。先ほど言われたように、駒井さん、斎藤清さんが日本人賞ということで、ブラジルにいる日本人から金を集めてやったわけですけども、いずれも版画は賞をとっているわけです。



でも美術教育、大学の美術教育の中で版画科はほとんどないんです。ですからいろいろ言うけれど、例えば今年版画コースを希望する人が5人いる、だけど来年は3人だか、1人だか、何人だか分からないわけです。油絵や日本画や彫刻がそういうようになったら困るじゃないですか。だから版画でも版画科をつくらなきゃいけないですよ。そうすれば毎年、定員だけを取って、そして版画科を卒業してくる。そういう運動を真正面からやらなければきれいごとを並べてもどうしようもないんですよ。何の意味もほとんどない、自己満足に過ぎないということです。ご承知のように戦後は、版画教育、版画そのものが盛り上がってきました。だけど今は美術全体が斜陽です。版画ももちろんそうです。ですから、これからはどんどん厳しくなって、美術を目指してくる人が少なくなるのじゃないかと僕は思っております。

ということは、美術学校の倍率が落ちているということでしょう、そうすると当然、版画の倍率が落ちているということです。ですから、倍率が落ちていても版画科は定員が取れるというような、きちんとしたものをつくっておかなきゃいけない。国立新美術館ができる時に、平山郁夫さんが東京藝大の学長で、建設準備委員会の座長で、僕も委員で入ったりしていたんです。それでトイレで平山さんとばったり会って、そしたら平山さんが「吹田さん、新聞が美術団体を書かなくなったけれど、新美術館ができて、また書いてくれるようになるといいですね」と言うことで、「そうですね」とか言ってて、そうしたら「吹田さん、藝大も版画科つくりますから」と言うんで、「ああ、ありがとうございます、ぜひお願いします」と言ったんですけども、すーっと消えてしまって、なんか残念ですね。中林さんに聞いたら、毎年版画科をつくるための概算要求をしているんだけど、なんの返事もなかったというような、非常に寂しいことです。一押しして、版画科の校舎を、版画科をつくっていただければ、たぶん今ごろ各都道府県の美術大学に版画科ができて、関西のほうも右にならえでつくったであろうかと思います。以上です。

三木

寂しくなってきました。(笑) 現状はそうかも分からないですけど、自分たちでできることをやるしかないですね。会場の皆さん、まだ5分ありますから、ご質問があればどうぞ。誰かおられるでしょうか。

ご質問がなければ終わります。貴重なお話をありがとうございました。つたない司会で申し訳ありませんでしたけれども、これでよろしいでしょうか。(拍手)

有地

このあと懇親会があり、先生たちがまだおられますので、ご質問等がありましたらパーティの席上で話をしてください。これで、終わります。

版画学会沿革

1974 年 7 月 「版画科設置促進協議会（仮称）」（8 日、多摩美術大学上野毛校舎図書館）に大学の版画指導担当者（東京近郊の 8 美術大学 10 余名）が集まる。

11 月 「大学版画研究会発足準備会」（東京藝術大学版画研究室）開催。

「大学版画研究会」発足（3 日）。

会長：駒井哲郎、事務局長：吹田文明

「大学における版画教育の進歩発展をはかることを目的とする」

全国的組織の構築

1976 年 10 月 第 1 回大学版画展（大阪フォルム画廊東京支店）、18 校・83 点。

第 1 ～ 7 回展＝大阪フォルム画廊

第 8 ～ 11 回展＝丸の内画廊

「大学版画研究会会報」第 1 号刊行

1986 年 7 月 「大学版画研究会」から「学会」に変更。

12 月 正式名称を「大学版画学会」とする。

1987 年 12 月 大学版画展（第 12 回展）の会場を町田市立国際版画美術館に変更。45 校 327 点。

1989 年 12 月 「大学版画展」から「全国大学版画展」（第 14 回展）に名称変更。

2004 ～ 2005 年 「版画年 '04－'05」（参加イベントおよび展覧会：全国 232 美術館・画廊）

2004 年 国際版画シンポジウム「ispa JAPAN（International Symposium of Print Art in JAPAN）2004」の開催。（参加国：アメリカ、カナダ、オーストラリア、中国、韓国、台湾、日本）

7 月 名古屋会議（名古屋市美術館、「近代日本の木版画 100 年展」・シンポジウム）／

11 月 京都会議（京都文化博物館、「版画の力」展・シンポジウム）／12 月 国際版画シンポジウム（東京藝術大学、テーマ：「版画・検証から再構築へ」・内外の 25 名による講演・パネルディスカッション、併設展「国際現代版画展『The Plates』画材フェアなど。他に、「HANGA 東西交流の波」展（9 月 山口県立萩美術館・11 月 東京藝術大学大学美術館・2005 年 2 月 三重県立美術館）／「現代版画の潮流展」（2005 年 12 月 町田市立国際版画美術館・2006 年 6 月 松本市立美術館）など。

2007 年 7 月 「第 1 回大学版画受賞者展」（文房堂ギャラリー）。札幌・山形巡回。

2009 年 6 月 「大学版画展特別研究委員会」「技法表記検討委員会」の設置。

2010 年 12 月 小林敬生・有地好登運営委員より、「規約の変更」「学会名称について」提案、継続審議となる。

2011 年 12 月 「版画学会」としての改組案を承認。

2012 年 12 月 「版の時間」展(女子美アートミュージアム)。

2013 年 4 月 「大学版画学会」から「版画学会」に改組。

「本学会は会員相互の協力と研究により芸術と版画の進歩初展及び版画教育の充実をはかる事を目的とする」

「専門委員会」の設置＝「展覧会実行委員会」「学研究委員会」

2015 年 12 月 「第 40 回全国大学版画展」開催。

歴代会長

1. 駒井哲郎 1974 ～
・全国的組織の構築。
・大学版画展の開催、『大学版画研究会会報』創刊。
2. 吹田文明 1977 ～
・全国的組織の構築。
・大学版画展の開催、『大学版画研究会会報』創刊。
3. 黒崎 彰 1998 ～
4. 中林忠良 2001 ～
・2001 年 「エスキース委員会」の立ち上げ。
将来構想の研究。
・2004 ～ 2005 年 「版画年 '04－'05」の実施。
・2004 年 国際版画シンポジウム「ispa JAPAN 2004」の開催。
5. 小作青史 2005 ～
6. 原 健 2006 ～
7. 木村秀樹 2008 ～
・2009 年 「大学版画展検討委員会」「技法表記検討委員会」の設置。
8. 池田良二 2010 ～
・大学版画学会の改組前夜。
9. 小林敬生 2012 ～
・2012 年 「版の時間」展(女子美アートミュージアム)。
・2013 年 版画学会スタート。
10. 有地好登 2014 ～

「新作通信」

2015 年 1 月 1 日より 12 月 31 日の期間に版画学会会員により制作・発表された作品のなかから、7 作品をご紹介します。

阿部大介	ABE Daisuke
鷹野 健	TAKANO Ken
池垣禎彦	IKEGAKI Tadahiko
池田良二	IKEDA Ryoji
常田泰由	TOKIDA Yasuyoshi
藤田典子	FUJITA Noriko
峰山 花	MINEYAMA Hana
吉岡俊直	YOSHIOKA Toshinao



阿部大介 ABE Daisuke
鷹野 健 TAKANO Takeshi

1977 京都府生まれ
2004 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了
1980 神奈川県生まれ
2005 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了



記憶のはがし方プロジェクト「日本 家」及び公開制作
2016年1月8日～24日（公開制作：2015年9月18日～23日）
名古屋市民ギャラリー矢田（岐阜県美濃加茂市三和町）

《日本 家》
約550×1300×930cm
はがし刷りを用いたインスタレーション
樹脂系エマルジョン、油性インク、軽量鉄骨、他

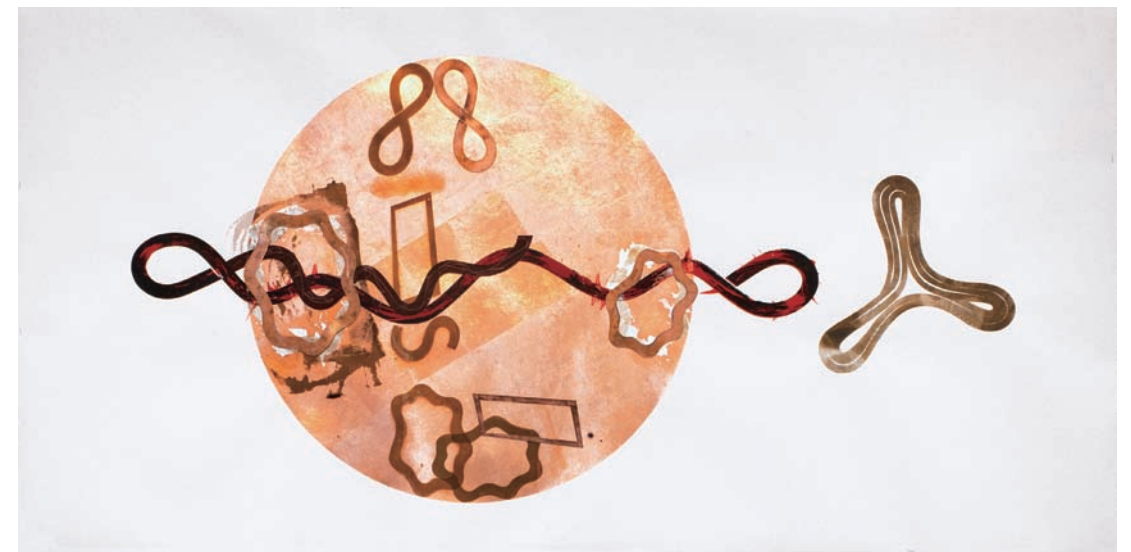
この展覧会は物質の変容や痕跡から場所や物の記憶を捉える試みとして、阿部大介・鷹野健のユニット「記憶のはがし方プロジェクト」によって企画しました。AOMORI PRINT トリエンナーレでの滞在制作に続きプロジェクト2回目となる「日本 家」展では、日本における家屋を取り上げ、約4ヶ月間かけて家の外壁と屋根をインクと樹脂によってはがしとり、会場に再構成しました。

この展覧会のための制作の契機として実際に使用した家（岐阜県美濃加茂市三和町）にて公開制作をおこないました。三和まちづくり協議会の協力のもと地域住民を中心に多くの方の見学があり、これからの制作と展覧会の周知させることができました。また、実際の制作プロセスの説明や体験に加え、私たちの活動の紹介として2014年の青森での滞在制作にて制作した作品を展示することで、社会や人との「つながり」や「関係性」によって展開していく私たちのプロジェクトにおいて有意義な機会となりました。



池垣禎彦 IKEGAKI Tadahiko

1978 京都府生まれ
2006 京都市立芸術大学大学院後期博士課程単位取得満期退学



池垣タダヒコ展
2015年4月18日～5月16日 ギャラリーノマル（大阪）

《mixta celebracion 2015》
111×211cm
アワガミ竹紙170g、シルクスクリーン、
銅、銀箔、硫黄、銅板

銅版画から銅板を素材とする彫刻まで、銅を版材や素材とする事が多いです。
銅をはさみで切るときの柔らかさは鉛筆で引くドローイングの線と共通している様に感じています。
この生きているような不思議な物質に誘われて、不可思議な世界を造ってゆこうと思っています。

池田良二 IKEDA Ryoji

1947 北海道生まれ
1969 武蔵野美術大学実技専修科研究課程修了



池田良二 ― 静慮と精神の息吹
2015 年 11 月 24 日～12 月 19 日 武蔵野美術大学美術館（東京）

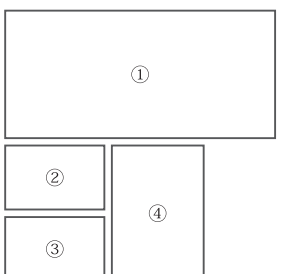
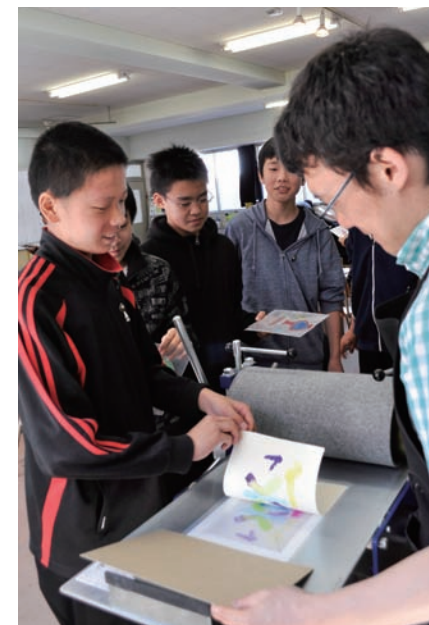
《From the Ground II／地上より II》
80 × 55cm（105 × 75cm）
フォトエッチング、エッチング、アクアチント、
ドライポイント、ペランアルシュ紙に雁皮刷り

銅版に筆で描いた地上の旋律。
皇大神宮の式年遷宮に響く笙。
鍾乳洞の中で脊柱に垂れた水を感じた瞬間、
雅楽の佳境と古代の触りが呼応した。

《From the Ground II／地上より II》（2015）
『池田良二 ― 静慮と精神の息吹』図録（2015）より

常田泰由 TOKIDA Yasuyoshi

1980 長野県生まれ
2006 愛知県立芸術大学大学院美術研究科油画専攻修了

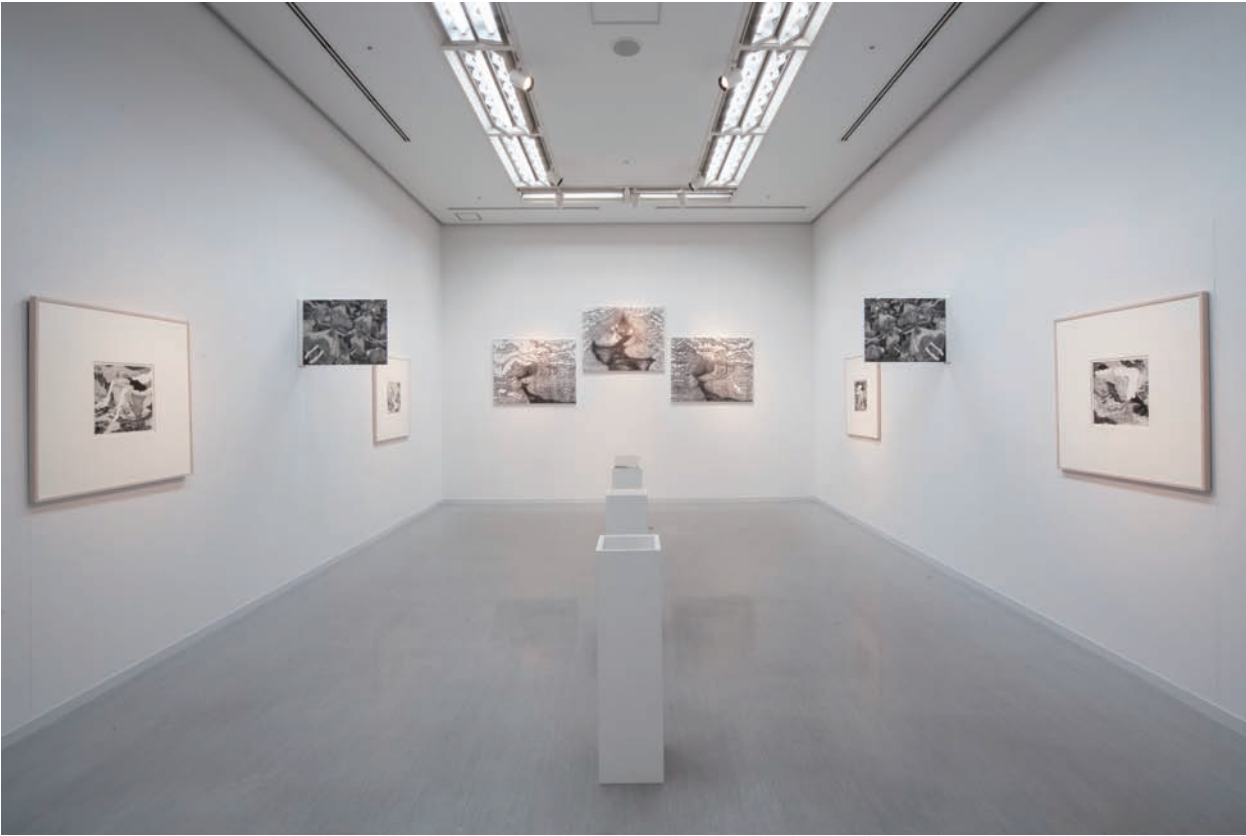


上諏訪中学校+常田泰由 かたちをみつめて
2015 年 12 月 1 日～2016 年 1 月 31 日 諏訪市美術館（長野）

この展覧会は、諏訪市美術館（矢ヶ崎結花学芸員）が 2013 年度から行っている市内小中学校と美術館の連携事業の一環で、2015 年 10 月に諏訪市立上諏訪中学校（早出優里教諭）2 学年、2 クラス 68 人を対象に、美術の授業内でのワークショップと、諏訪市美術館における展示、鑑賞を行った。ワークショップでは、「かたちをみつくる」という私の制作過程をなぞり、生徒は、教室で塩ビ板を透かしてみつけた様々なものの輪郭をトレースすることでかたち集め（②）、そのかたちを下敷きに水彩モノタイプの作品を制作した。水彩モノタイプは、塩ビ版に水彩絵具で描画したものを（③）、プレス機で湿した紙に刷り取る方法で制作した（④）。その後、12 月に私の木版画作品 30 点（①正面、左面）、ドローイング約 60 点と共に、生徒作品 84 点（①右面）展示し、美術館で生徒と鑑賞授業をした。出身地にある美術館と中学校とが連携する企画に、版表現を通して関わる貴重な体験となった。

藤田典子 FUJITA Noriko

1988 大阪府生まれ
2016 愛知県立芸術大学大学院博士後期課程美術研究科美術専攻修了



藤田典子展
2015 年 11 月 25 日～ 29 日 名古屋市民ギャラリー矢田（愛知）

《空想の全景図》
540 × 860 × 400cm
エッチング作品、リトグラフ作品の
再構成によるインスタレーション

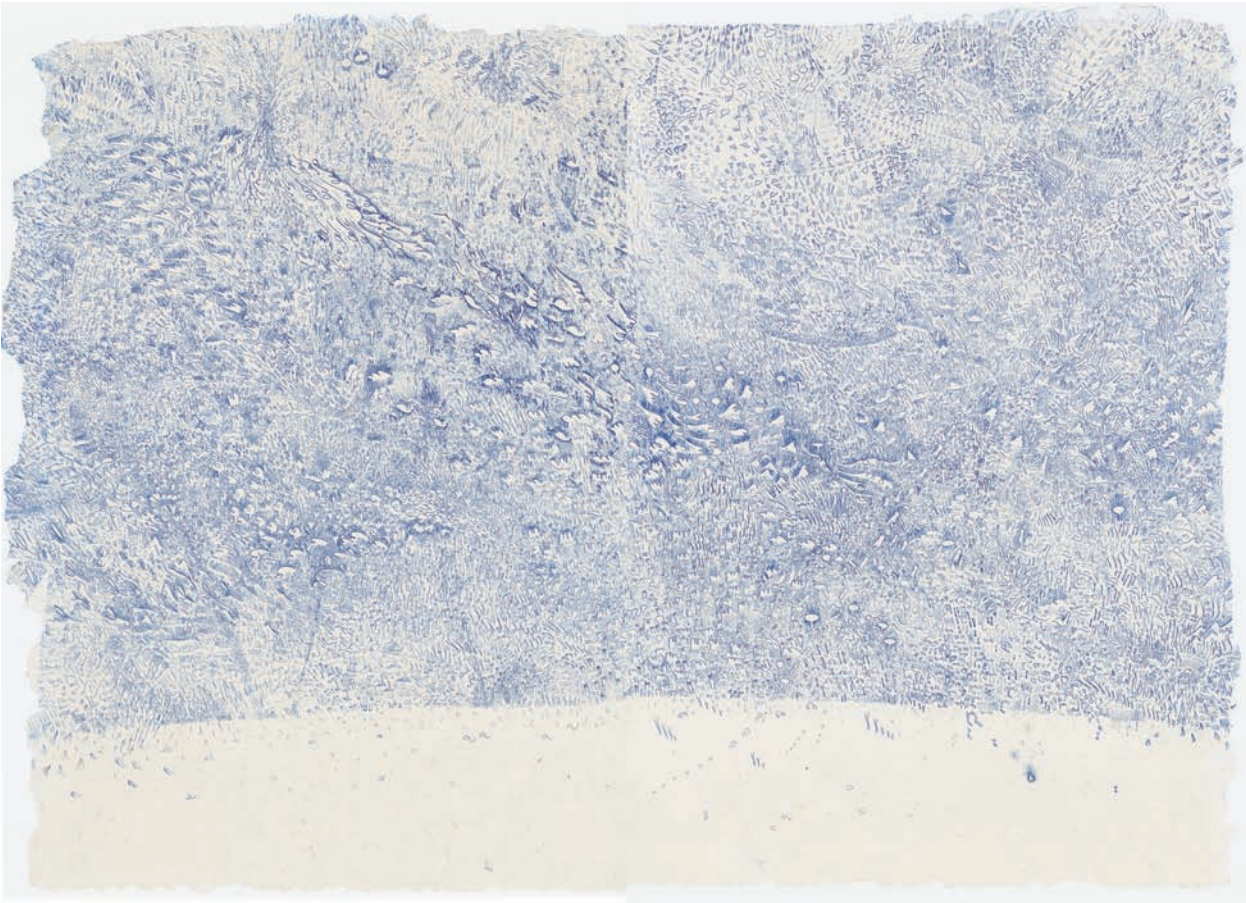
本展覧会は、作者の空想の一場面を描いた複数の細密版画作品を、連結や複数性を利用した配置などの方法を用いて展示空間内に再構成させることによって、より大きな世界観を持った一つの絵画空間作品《空想の全景図》を作り出し、新たな版画表現の可能性を提示するというものである。単に作品を並べるだけでなく、それぞれの相互関係から作品を再構成することによって、無意識下ですでに形成されていながらまだ視覚化されていないイメージ、つまり無意識下にある空想世界の全体像を明らかにすることが目的である。

この《空想の全景図》は、作品群が展示空間の中で一つの物語を形成し、それを鑑賞者の動きに合わせて始まりから終わりまでを提示することが可能な絵画空間である。展示空間内で各作品が有機的関係性を持ちながら、連続的かつパノラマ的に繋がっていく構造となっている。さらに、入口と出口が繋がった循環する展示構造であり、この物語が何度も繰り返されるということを示唆し、輪廻転生をも想起させる壮大な世界観をもたらすことができた。

細密性や緻密性にこれら構造の特性が加わることにより、1 点 1 点の作品性が際立っただけでなく、緻密な点や線が放つ有機生命のような強い蠢きが今まで以上に再認識でき、さらに増感させることに繋がった。《空想の全景図》は、細密版画の魅力であるディテールを見る楽しみを空間全体に拡大し発展させた、新たな絵画空間であると言えるだろう。

峰山 花 MINEYAMA Hana

1988 広島県生まれ
2014 女子美術大学大学院美術研究科版画研究領域修了



第 8 3 回版画展〈A 部門奨励賞〉
2015 年 10 月 6 日～ 18 日 東京都美術館（東京）

《KŪKI NO SUKIMA 23》
105 × 65cm
エッチング、手漉き和紙

ブルーのもやのようなこの作品は、「自然」をテーマに制作しています。近づいてみると、いろいろな形が線で描かれています。描く形にはこだわりがあり、気の抜けたへらへらとした形にしています。自分も自然の一部なのだとしたら最後はこんなふうに溶け込みたいという願望があるのかもしれません。

エッチングを好んで制作しています。腐食されて刻まれた溝にインクを詰めるところが、「版」をイメージの「器」のように感じられ、心地よいからです。ごはんは茶碗に盛ってから食べたいみたいなことだと思います。

支持体には手製の和紙を使っています。耳がチャームポイントです。



A Tree
2015 年 10 月 20 日～ 31 日 ギャラリー 16（京都）

上：《To Bequeath a Shadow 40》
59 × 93cm
ゴムシートにシルクスクリーン
下：《To Bequeath a Shadow 2 ～ 50》

「関係性」と「臨場」

会場には大小 5 1 点の作品が並んでいます。それらは、分解された木によってイメージを作りました。また、一本の木を全て使い切っているので、会場全体が木の展開図となるよう構成しました。以前は、シリーズとして複数点制作したとしても、それぞれが独立した連作という意識でした。今回、個々に独立した作品でありながら、全体を一つの塊としても、認識できる作品を制作できないかと思い、構想しました。作品と作品の間に、構造上の「関係性」を見いだすことができる作品群です。

制作プロセスとしては、実、葉、枝、幹、根、と順番に伐採し、平面上に並べます。この並べた配置が、そのまま、最終的な作品内の配置になります。そして、計測します。表面の細かな凹凸の情報を写真で、大まかなフォルムを 3D スキャナーで 3 次元計測しました。そのデータを元に、コンピュータで陰影を計算させ、ポジ原稿としてプリントします。それ以降は、通常のシルクスクリーン技法で刷ってゆきます。木のパーツを、描いたり、造形したりせず、計測という客観視で制作することにより、一本の木が亡くなってゆく状況に立ち会う「臨場」感が版画作品に包含できないかと考えました。そして、作品はドキュメントとしてデータと作品（版）両面でのこってゆきます。版を介する作品制作は、同時にバックアップをとっている制作方法だと感じています。

「ゲスト論文」

もうそこまで来ている、版画の未来。

ベルギー・ゲント美術アカデミー

マルニックス・エヴェラールト



1960 年 ベルギー・ゲント市出身、同市在住
1984 年 ベルギー・ゲント王立美術大学版画専攻卒業
1997 年 ベルギー・ゲント王立美術大学大学院版画専攻修了
現在 ゲント美術アカデミー^[1] 教授
作家ウェブページ <http://www.marnix-everaert.be/>

Abstract

As early as the late 80'ties from last century printmakers have been in search of a less or non-toxic way of printmaking. It is no understatement to say Keith Howard (USA) was one of the founding fathers from this new way of printmaking. I had the wonderful experience knowing Keith and working with him since 2000 until two years before he died.

Keith introduced me to a complete other view upon printmaking, a new system that might be printmaking's future. Still the vast majority of printmakers ask: "why would we change a way of working that has been around for more than 500 years and is nearly perfect?" The answer is simple and clear: "Because you should!" If you care about your own health, the health and future of your students and printmaking friends, the environment we live in and sustainability that will become an important item in the (near) future, change is the only right answer.

Most of the times people fear change. There is always one or other reason not to go for it. But in this new approach already small changes can give great results. And... they are easy to do.

But why did non-toxic not take over at once? Why did this new way of working, which even gives more possibilities, not become the standard at once? It is difficult to give a straight answer on this question. People not only need time to get used to a new approach, but above all they need someone who can teach them how to master these techniques.

We also have to learn failure is not necessarily something bad. Even more, it can be an important part of your practice. Failure will force you to understand what you are doing.

But above all there has to be the will to go on and not return to a system you know from the past.

Things will change. They just need time.

Marnix Everaert
Academy of Fine Arts, Ghent, Belgium



Marnix Everaert 《Beehive Tactics #2》(2015)
Hard Ground - Line etching + Chine Colle 149 × 123mm

1 はじめに：ノントキシックとの出会い

16年ほど前、私はブリュッセルからニューヨーク行きの飛行機に乗り込み、次にバスでボストンへ行き、それからやっとニューヨーク州ロチェスターに到着しました。じっくり時間をかけて読んだ技法書『ノントキシックの版画家』の著者キース・ハワード^[2]に会うためです。実は、この技法書の中で説明されていたすべての材料と技術について理解していたわけではありませんでした。そこで、より詳しく知りたくて、私はキース・ハワードにメールで連絡し（当時は私にとって新しい連絡法でした）、ロチェスター工科大学の彼を訪ね、本の中で彼が説明しようとしたことをこの目で実際見てみたいと伝えたのです。私は丸一日滞在しました。その限られた「24時間」は教育者であり版画家でありアーティストである私にとって人生で最も重要な時間でした。

そして、自分の目にしているものが「版画の未来」であることを私はすぐに理解しました。

キースは私のよき友人兼教師となりました。ヘンリック・ボエグ^[3]やフリードハード・キケベン^[4]らと同様に、ノントキシック版画の指導者としてキースの後に続き、いつしか私はベルギーのゾッテヘム美術アカデミーにベルギー国内初のノントキシック版画コースを設立することになりました。

その後、ロチェスターやその他の場所を何度か訪れ、その度に私はますますその背後にある化学反応を理解したいと願うようになり、またこのアイデア全体について自分が教えている場所以外の所でも紹介したいと熱望するようになりました。

しかし、それは簡単なことではありませんでした。当初、ベルギー国内では必要な材料を入手できず、ほとんどをアメリカから持ってくる必要があったためお金がかかりました。情報も不足しており自分で調べなければなりませんでした。当初は不安定に思えたポジションが今はポジティブなものになりました。

ゾッテヘム市では生徒たちが有益な結果はまったく約束されていないノントキシックに関する丸一年間の研究を手助けしてくれました。その年に数々の失敗といくつかの非常によい結果を得た私たちは、従来の版画に戻ることなく、徐々に身につけていたその技術にこだわろうと決めました。それが今の新しい冒険の始まりでした。

ノントキシックは、「ノントキシック（非毒性）」とはまったく別物です。版画技術そのものを言い表すには「安全な版画」と言うほうが適切でしょう。それからずっと、私は版画をより安全で制作者に無数の可能性を提供する持続可能な方法に変える可能性を探ってきました。ノントキシックインタリオ（エッチングとフォトポリマー）は、従来よりも確実に、より簡単な制作方法を提供します。

残念なことに創始者であるキース・ハワードとマーク・ザフロン^[5]の2人は2013年に亡くなりました。彼らは自分たちのアイデアが版画をどう変えたかを目にするのではないでしょう。私たちは今もその変化を目にしています。ですが2人が確信していたのと同様に私も、彼らの植えた種が必ず大きな木に育つと信じています。

2 大きな疑問

ワークショップの間や会話の最中に、よく耳にする3文字の疑問の言葉がありました。「Why(なぜ)?」です。それに対する答えはシンプルです。「なぜしないのですか?」。

めまぐるしく変化する世界に住む私たちは、多く

の異なる水準で何らかの変化が必要だという事実にますます意識的になっています。ノントキシック版画は人間と環境への毒性に対する有益な解決法です。

もちろん、変化を望んでいない人にそれを強制することはできません。ですが少なくとも（危険性のある）スタジオで制作を行う版画家/アーティストは、一生に一度は「自分は何を扱っているのか?」というシンプルな疑問について考えるべきです。もし十分な予防策をとって、従来の溶剤やアスファルトベースのグランド、松脂またはアスファルトのアクアチントボックス、腐食液（硝酸やオランダ腐食液など）の危険性を承知していれば、慣れている方法でそれを続けることができます。

ですが私たちは時には自分に正直になって嘘偽りのない事実を見つめるべきです。私はノントキシックで使用される材料が危険でないというふりをするつもりはまったくありません。間違った方法で使用すれば、それらは従来の版画で使用される製品と同じくらい問題の多い製品です。

では、安全な版画技法で制作を行う利点とは何でしょうか？

第1にスタジオがより安全でクリーンになります。

第2に環境への影響を減らすことができます。

第3に自分と周囲の人々への恩恵となります。

では、どのようにそのようなメリットを得られるのでしょうか？

従来の版画スタジオには、主な問題を引き起こす3つの物があります。それは溶剤（別名 揮発性有機化合物＝VOC）、酸（硝酸、オランダ腐食液など）、そして松脂/アスファルトグランドとアクアチントダストボックスです。これらと直接関係するものとして、①不適切な煙の除去（換気）、②個人での予防措置をとらない、③それらの製品に関する基本的な化学反応を知らない、④それらの製品の環境に対する影響への無知があげられます。

理想的な環境下、つまりクリーンな実験室のような環境で作業をしたとしても、非常に危険な製品を扱っていることに変わりはありません。上記の問題のほとんどは簡単に解決することができます。

まず、リグロイン、テレピンなどの有機溶剤の使

用をやめるのです。それらのものは制作スペースに必ずしも必要ではありません。それらはキャノーラ油（または純粋な調理油）、VCA（野菜洗剤）、しょうゆなどに容易く置き換えが可能です。酸は、（通常の状況下では）ほとんど有害な煙を発生させない塩化第二鉄で代替できます。松脂/アスファルトベースのグランドはアクリルまたはインクベースのグランドで代替できます。松脂/アスファルトベースのアクアチントのよい代替品としては、アクリルベースのスプレーアクアチントがあります。さらに、ほとんどの製品を扱うときにはニトリルの手袋を着用します。アクリルアクアチントをスプレーするときには効果の高い防塵マスクと適切な換気で注意を払います。そして何よりも自分の扱う製品に関する化学反応と危険性について学び、その扱い方を知ることです！最後の一つは少し無茶に思えるかもしれませんが、基本的な化学知識は常に役に立つでしょう。

上記の他に環境と持続性の問題があります。これはあなたがスタジオ内で自分の身を守る方法だけでなく、制作が終わったときにスタジオ外で何が起こっているかということなのです。

もしあなたが上記の意見についてすでにオープンであれば私のアドバイスはこうです。「まあ試しに安全な版画を取り入れてみなさい」。もし無益な言葉だと思ったなら、少なくとも読んだことについて考えてみてください。そうしても害はないはずです。

3 「ノントキシック」を教えるということ：仕事の一つに過ぎないのか？

私は教育というものを普通の9時～5時勤務の仕事だと考えたことはありません。教育とは自分の知識を他人に分けることで、厳密な時間構成を伴うものではありません。教育とは、ただ自分の知識を学生に伝えるという行為よりもはるかに多くを意味します。私が思うに教育とは社会的行為であり、教育を通じて人々は他の学生や参加者と交流して互いから学び合うのです。クラスが終了しても教師であることに変わりはありません。研究、新プロジェクトなどもその全体像の一部です。「ノントキシック」は私の人生をすっかり変え、早くから私の使命とな

りました。私はこの使命を強く信じています。私はこの制作方法のために立ち上がり、それを守り、広めます。ですが説教師にはなりたくありません。「従来の方法は間違いで、ノントキシックだけが正しいのだ！」などと言うような人間にはなりたくないのです。

ベルギーのゲントにある美術アカデミーの版画専攻にやって来る人々と私が学外で開くワークショップで学んでいる人々にはもちろん非常に大きな違いがあります。前者の場合、学生たちはノントキシックを学びにやって来きます。すでにそのアイデアを受け入れており、ノントキシックによって自分の技術が大幅に向上すると考えており、また自分のスタジオが作業するのにより安全な場所になると考えています。

短期または長期のワークショップで学んでいる人々は、知りたいという興味からやって来ます。彼らは安全な技法について学びたいのです。噂を耳にして自分の目で確かめようとやって来ます。彼らは従来の方法と比べたいのです。人々が知りたがる理由はたくさんあります。ですが彼らが理解すべきなのは、短期のワークショップを受けただけでは、彼らが学んだり目にしたりしたことを続けられるかどうか分からないということです。まず参加者に伝えるのは、私は彼らの考え方を变えるつもりはないということです。それは彼らが自分でする必要があることです。参加者は、私が彼らに選んでほしいと思っているものではなく、自らが望むものを選ぶことができなくてはなりません。彼らのスタジオでの技術にノントキシックがもたらすであろう可能性について参加者が理解することは重要です。誰かが自分の物の見方を変えるつもりがなく自分の考えを強く信じている場合、変わることは難しいのです。彼らの考えを変えさせるのは私の仕事ではありません。私にできるのは、別の、またはよりよい方法を提示することです。別の制作方法に足を踏み出すかどうかは本人にしか決められません。

スタジオ内などでのワークショップ中は、生徒たちの言葉に耳を傾けなくてはなりません。考えや意見、それから第一印象でどのくらいつまらないものに見えるか、または可能性のあるものに見えるかということまでです。大きなことも小さな出来事から始まるということを常に自覚していなくてはなりま

せん。問題の答えを知っていたとしても、実際に自分の目で何が起きるのかを確認することはとても有益であることがあります。その中に失敗があったとしてもです。私は失敗は学習プロセスのとても重要な一部分だと思っています。失敗は、物事は常に望みどおりには進まないという事実を気づかせてくれ、解決方法の発見に駆り立ててくれます。また参加者が自分で実験したり挑戦したりするスペースもたくさんあるべきです。私はノントキシックを信じています。なぜならそれは版画をもっと安全にするもので、実施するのが楽しい技法だからです。それはさらに持続可能性があり、版画に必要な新たな勢いをもたらすことができるからです。

ですが何よりもまず私はその技術というより作品を信じています。技術は作品のためにあるべきで、その逆ではありません。技術自体は目標ではありませんと理解することはとても大切です。それは講義に参加した生徒たちが受け取るメッセージでもあります。



ゲント美術アカデミーでのワークショップ



ゲント美術アカデミー 版画アトリエ

4 大きな変化

ノントキシックはあなたの作品制作の方法を変えるのでしょうか？内容に関してはおそらくノーでしょう。ですがノントキシックは確実にあなたのスタジオをより健康的で安全な制作環境にします。ですから制作にもある種の点で変化があるかもしれません。

私自身の経験では、溶剤と酸の煙のない環境で、より自由な制作方法に気づきました。私はある点で版画制作をまたより楽しめるようになりました。また版画専攻でも同じことに気づきました。生徒たちはこの制作方法での制作を学び、学び終えたあと多くの場合、版画を続けます。彼らは小型または大型のプレス機を買い、制作スペースを設けて扱い方を学んだ道具と材料を取り扱うことができます。ノントキシックな方法しか知らず、従来の版画技法には全く疎い生徒がほとんどです。そのためここはスタートするのに理想的な状況です。生徒たちは6年間をスタジオで過ごします。3人のプロの版画家（豊富な知識を持つ人たちです）が彼らに付き添います。そしてこの技法について段階を追って学ぶのです。6年間のうちには豊富な実践と訓練の時間があり、この方法での制作をしっかりと身につけるための時間がたくさんあります。

そしてここに大きな変化の問題があるのです。その問題は新しいスキルを学ぶことやスタジオを大改造する必要性の中に存在するものではありません。困難なのは、学んだ新しい技法を続ける意志を持ち続けること、新しい材料や技法に慣れるのに時間がかかること、これまでの方法に戻らないようにすることです。

はじめの第一歩となるワークショップに参加するのは可能でしょう。それはあなたの興味をひくかもしれませんが。技法の仕組みや、それが持つ可能性を垣間見ることができるでしょう。ですが残念なことにほとんどの場合、それはあなたが見て学んだことを自分のスタジオで続けることを保証しません。

もう一度、あなたは自分のスタジオで、おそらく従来の制作方法向けに整えられた状態に戻るでしょう。まだ新しい技法とスキルをマスターしていないので、以前のやり方に戻るのは簡単です。ですからあなたがノントキシックを続けない可能性は大いにあります。

ですが絶対にそうなるでしょうか？答えは本当にシンプルに「ノー！」です。

大きな変化のために何ができるでしょうか？まずこの制作方法を心から信じることです。ノントキシックはより良く、より安全な版画技法だと納得することです。第2に、どのように扱うかを学ぶための十分な場所と時間を持ってください。読んで知識を得てください。第3に、誰でもできる簡単なことから始めてください。

- ・硝酸の使用をやめ、できれば亜鉛版を銅に、腐食液を塩化第二鉄に変更する。それでも亜鉛を使いたいのであれば、硫酸銅と食塩水に変更する。
 - ・溶剤をやめ、サラダオイル、粉チョーク、野菜洗剤、水と洗剤を、プレートやインクテーブルやローラーなどの洗浄に使用する。
 - ・ビチューメン/アスファルトベースのグランドの代替物を使用するか、または少なくとも多くの溶剤を含む流体のグランドではなくロールアップグランドにする。
- それから私にできる最善のアドバイスは、失敗する勇気を持つことです。失敗が一番よい学習方法です。失敗することによって、問題の解決法を探る方法を学び、自分の感覚と蓄積した知識に頼ることを学び、また諦めないことを学ぶのです。すべての問題には解決策があります。

ノントキシックに取り組んでいる人々に連絡をとって一緒に取り組みを始めましょう。一人より大勢で取り組んだほうがよいものです。ワークショップに参加してたくさんのことを学びましょう。忍耐強く、ゆっくりと気楽に！

5 結びにかえて：未来は明るいのか？

16年前、ノントキシックに出会った時、未来が輝かしく思えました。多くの人々がこれについて知りたがり、美術において環境意識の高い考え方が起り始め、多くの人々が一斉にスタジオ内の健康と安全について気かけ始めたようでした。ノントキシックの先駆者は皆、これは数年以内に伝統的な版画技法に取って代わるのだらうと考えていました。しかし、それはそれほど早くには実現せず、実践を思いとどまる人もいます。ある学校やスタジオにおいては、昔ながらの版画技法に逆戻りしているケースも報告されています。

どうしてこんなことが起きるのでしょうか？

以下の結論はノントキシックを実践した全ての期間における私自身の経験に基づいています。

人々はこの新たな作業方法について興味を抱き、自分自身で情報を入手し、また自己の実践において代替手段を試すため、インターネット上で資料、テキスト、及び動画を探し始めます。多くの場合にそうであるように、これが初めての試みで、ほとんどの場合は技術や材料に不慣れなため失敗してしまいます。その上、インターネット上で見つかる情報が常に最も正確な情報というわけではありません。人々はしばらくするとやめてしまい既に知っているものに逆戻りしてしまうか、もしくは更に詳しく調べていき、機会があればワークショップに参加することになります。

ワークショップでは、その場を先導する人が非常に経験豊かであることがとても重要です。その人は、その領域において専門的技量があり、他の人と共に容易に協働することが出来、また参加者が必要としていることを理解することが出来ます。そして多くの質問に対応し、正しい答えを与えることが出来ます。もしその場を仕切る人が上記に当てはまらない場合、人々は落胆し、二度と再び試みようとは思わないでしょう。

その人が適任であり専門家である場合でも、人々が必ずしもそのワークショップで学んだことを実践し続けるわけではありません。また、経験が欠如していたり、ワークショップで使用された材料を見つけられなかったり、技術を追求しないことにより、参加者は学んだことを実践し続けていくことを思いとどまってしまうます。そのため、ワークショップにより物事が順調に進むとは必ずしも保証されるわけではないのです。

学校においてノントキシックのもたらす全ての技術に精通した教師により教育を受けることは、最善の選択肢の一つです。あいにく、現在ほとんどの学校または大学の教科課程においてこれに関する科目は提供されていません。

別の根拠は、ノントキシック技法において使用される材料にあります。これらの材料を、ある方が住んでいる国では入手出来ない場合があります。多く

の場合、ある種の銘柄は世界のある地域においてのみ販売されています。そのため、それらを注文もしくはは入手することが幾分困難なことがあるのです。

ノントキシックは絶えず変化及び進化し続けており、そのため現在使用される技術や商品はその他のものに置き換えられていきます。それは励みにもなりますが、また昔ながらの技術へと導かれてしまう恐れもあるのです（芸術家にとって親しみのある方法へ）。

それでは、どこから始めるべきなのでしょう？上記のどれも試みることが出来ない場合、解決策は、"大きな変化"の章に記載されている通りに物事を開始し、ノントキシック技法を用い作業を行う他の版画家の仲間たちとの連絡を試みることです。それは、容易ではないかもしれませんが、辛抱強く試み続ければ成功する大きな可能性を拓くことが出来ます。

商品に関しては、地域で入手できる素材を用いて自分自身の調合物を作るのも良い考えです。自身の原料を作ることは更にそれらを自己の必要性に合わせて作り変えることが出来るような機会を与えてくれます。

これによりブランドや原料の製造者に束縛されないようになるばかりでなく、素材に対してもより環境に優しい見方を持つことが出来るようになります。最終的にはノントキシックが定着することを確信しています。それは単に時間と常識の問題なのです。より多くの芸術家が実践することにより、ノントキシックが伝統的な技術とより対等な技術になっていくでしょう。

明るい未来はあります。今のところ、私たちは日陰にとどまっているだけなのです。

脚注

- [1] Academie voor Beeldende Kunst (DKO) <www.academiegent.be/>
- [2] Keith Howard (豪 1950 ～米 2013)、元ロチェスター工科大学芸術学部教授
- [3] Henrik Bøegh (デンマーク 1950) Grafisk Eksperimentarium 主宰 <www.artbag.dk/>
- [4] Friedhard Kiekeben (独 1963) コロンビア大学シカゴ校 准教授
- [5] Marc Zaffron (米 1960-2013) Z-Acrylic Printmakings 創設者

| 研究報告 |

ノントキシック版画技法の普及に向けたワークショップの開発

福井大学

湊 七雄



2000 年 ベルギー・ゲント王立美術大学大学院版画専攻修了
2003 年 フランス・サンテティエンヌ美術大学版画専攻助手・レジデントアーティスト
現在 福井大学教育地域科学部准教授

はじめに

2013 ～ 15 年度の 3 年間「ノントキシック版画技法の普及に向けた調査研究」（科研費採択課題 25370165）に取り組んだ。

身体や環境に有害な材料・素材の使用を控えた「ノントキシック版画技法」には、芸術的表現の面でも伝統版画技法の代替に留まらない「次世代型版画技法」としての発展性がある。しかし、わが国はもとより、この分野をリードする欧米諸国においても、これまで技法研究に終始し、普及や導入支援の方法については十分に検討されてこなかった。

そのため認知度や普及率は低く、今なお多くの国で安全な制作環境が整っていない。これまでに代表的な版種（凸版、凹版、平版、孔版）全てのノントキシック化が実現しているにも関わらず、これらの研究成果は適切に社会還元されていない。

一方、毒性の強い画材への規制や制作環境の安全規制の厳格化は近年急速に進み、それらの規制に対応できず版画工房を閉鎖する事例も報告されており、版画人口減少や版画芸術停滞への懸念が生じている。

本研究プロジェクトは、こうした現状を鑑み、筆者（福井大学・湊研究室）が有する人材育成および教材の開発の実績とマルニックス・エヴェラールト（Marnix Everaert、ゲント美術アカデミー教授）の研究グループが有する技法開発の実績をもとに、共同研究チームを編成した上で、ノントキシック版画技法の研究や普及に関わる活動について調査を行い、各国の現状と課題を明らかにし、この技法の展開に求められる普及システムの構築と指導法の開発を行うことを目的としている。

本報告書では、プロジェクトの一環として開発し 2015 年夏に国内 2 カ所で開催したワークショップにおいて紹介したノントキシック銅版画技法について、銅版画制作経験者であることを前提とし、要点を絞って報告したい。

1 ワークショップの開発

ワークショップは、銅版画の基幹をなす 3 つの技法（ハードグランド、ソフトグランド、アクアチント）を用いた作品の制作手順を習得できる内容にまとめた。

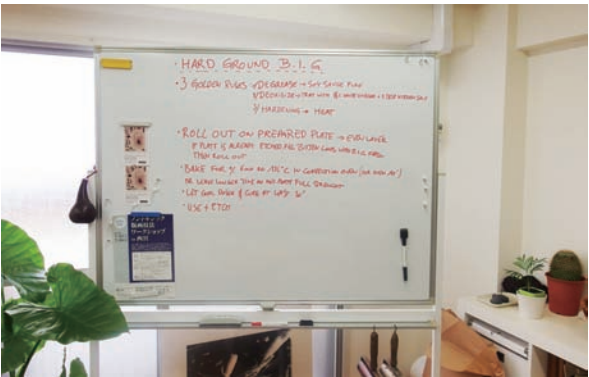
ノントキシック版画技法に関しては、「環境や身体

に優しい」という側面から語られることが多く、現に筆者もそのように説明してきた。しかし実は、「版画を学んだ人たちが末永く創作活動を継続できる環境づくりをいかにサポートするか」が最大の関心事であり、ノントキシック版画技法はその可能性を拓くための一つの手段と考えている。

ノントキシック技法を導入することで、有機溶剤の使用に不可欠とされる換気システムが不要となり、家族が同居する自宅でも制作スペースを確保できるようになり、例えば子育て世代のママアーティストも作品制作の継続が可能となる。

開発したワークショップは、兵庫県西宮市の「アトリエ・コントロールjp」および、「筑波大学芸術系・版画研究室」の協力のもと、それぞれ2日間のワークショップとして開催した。

趣旨説明を兼ねたレクチャーから始め、実習に移る流れだが、ノントキシック銅版画制作でとりわけ重要である「ゴールデンルール」については、繰り返し説明する。それは、殆どの失敗が「ゴールデンルール」が守られていなかったことが原因となっているからである。



ゴールデンルール

1. 酸化膜の除去
酢＋塩の溶液で元来の銅色を取り戻す。
2. 脱脂
しょうゆを使って版面の油脂分を確実に取り除く。
3. 硬化・定着
グランドを確実に硬化・定着させる。

ワークショップの具体的な進行内容は次の通りである。マルニックス・エヴェラールトがワークショッ

プ講師を務め、湊が通訳する形で進めた。なお、ノントキシック版画技法の経験者である、鶴巻貴子と大手仁を補助講師に迎えた。

スケジュール

1日目	
9：40	集合
10：00	趣旨説明、レクチャー、講師作品の鑑賞
10：30	ソフトグランド：講師デモンストレーション
11：30	ソフトグランド作品制作実習（製版、印刷）
12：30	昼休み
13：00	ソフトグランド作品制作実習
14：00	ハードグランド：講師デモンストレーション
15：00	ハードグランド作品制作実習（製版、印刷）
17：00	1日目終了

2日目	
9：40	集合
10：00	アクアチント：講師デモンストレーション
11：00	アクアチント作品制作実習（製版、印刷）
12：30	昼休み
13：00	作品制作実習
	随時デモンストレーションを伴うレクチャー
	終了時間まで随時個人指導

17：00	2日目終了
-------	-------

2 準備物について

ノントキシック版画では、食用サラダ油やしょうゆ、食器用洗剤など家庭の台所にある材料を積極的に流用している。例えばインクで汚れたゴムローラーの洗浄は食用サラダ油と新聞紙で解決。多量の石油系溶剤を使う必要はない。

本報告書で紹介する基本的なノントキシック銅版画技法に必要な用具と材料は次の通りである。



版制作の準備物

・銅版（0.5mm厚）
・金ヤスリ
・サンドペーパー（耐水ペーパー）
・金属磨き（光陽社、NEW サンライト銅・真ちゅう用コンパウンド）
・ホワイティネガー^{*}
・食塩・しょうゆ
・カッティングシート
・計量カップ
・計量スプーン
・樹脂バット
・セルローススポンジ
・新聞紙
・ウエス（ぼろ布）
・ヘアドライヤー
・ゴム手袋
・BIG エッチンググラウンド^{*}（レッド、ブラック）
・リトグラフ用硬練りプリントインク（グラフィックケミカル、ゼネフィルダーズ・クレヨンブラック No1803）

^{*}ホワイティネガーは、穀物を主原料とした無色透明の食用酢で、日本の食卓では一般的でないが、欧米では料理の他、水回りの掃除にも頻繁に使用されている。比較的安価で、輸入食材店の他、インターネットでも入手可能。

^{*}BIG Etching Ground は TAKACH PRESS のウェブサイト <http://shop.takachipress.com> にて入手可能。

腐食の準備物

・塩化第二鉄（45 ボーメ）
・計量カップ
・ボーメ計（必要に応じて）
・樹脂バット
・ゴム手袋

インク拭き取り、版・用具洗浄の準備物

・電話帳用紙
・新聞紙
・寒冷紗
・植物油
・食器用洗剤
・D'SOLVE（植物由来クリーナー）
・ウエス（ぼろ布）
・スポンジ
・炭酸カルシウム
・小皿（炭酸カルシウム用）
・オイル差し（植物油用）
・平筆
・インク練り
ヘラ
・スクレーパー

3 準備について

ノントキシック版画に限らず版画制作全般に共通することだが、用具の準備はもとより、制作プロセスの見通しをしっかりと立てることで、より良い作品制作が実現する。特に版画制作は複数の作業を同時並行で進める必要があるため、「段取りの良さ」は重要なポイントとなる。

版の準備：酸化膜の除去

【準備物】

・計量スプーン
・計量カップ
・樹脂バット
・空き瓶
・ウエス
・ヘアドライヤー

【材料】

ホワイティネガー、食塩

【手順】

- ① 樹脂バットにホワイティネガー・1リットルと食塩・大さじ4を入れ、食塩が溶けるまでよく混ぜ「酸化膜除去液」を作る。
- ② 酸化膜除去液に銅版を短時間入れる。銅版が本来の明るいピンク色に戻るのを確認できたら、バットから引き上げる。
- ③ 水でゆすいだ後、布とヘアドライヤーで乾燥させる。

版の準備：脱脂

グランド塗布する前の銅版の準備について説明する。ノントキシック版画技法において、脱脂（版面から油脂分を完全に取り除く作業）は極めて重要な意味を持つ。

【準備物】

・サンドペーパー（耐水ペーパー 1500 番）
・樹脂バット
・ガーゼ、セルローススポンジ
・ウエス
・ペーパータオル
・ヘアドライヤー

【材料】 しょうゆ

【手順】

- ① 銅版が入るサイズ樹脂バットにガーゼを敷く。
- ② サンドペーパーで磨いた後、酸化膜除去液に浸して銅版のさびや曇を取り除く。
- ③ 樹脂バットの上に銅版を置き、しょうゆをしみ込ませたセルローススポンジで銅版の版面を磨き、油脂分を拭き取る。（3センチ角程度にカットしておくと作業しやすい）
- ④ 水でゆすぐ。
- ⑤ 古新聞紙で水分を吸い取る。
- ⑥ 布とヘアドライヤーでしっかり乾燥させ、以後版面を直接手で触れないようにする。

^{*}版面がベタつくほど油脂分が多い場合は、住宅用強力洗剤（マジックリン）などを用いて油汚れを落としておく。

カッティングシートの貼付

【準備物】

・カッティングシート（防蝕シート）
低粘着の梱包用透明テープで代用できる。

ガムテープは粘着成分が銅版から取れなくなる恐れがあるため使用しないこと。

〈注意〉ソイワックス・ソフトグランド使用の場合は、グランドを塗布する前にカットティングシートを貼る。
BIG エッチンググランド使用の場合は、版にグランド塗布・焼き付け冷却を済ませた後にカットティングシートを貼る。

【手順】

- ① 描画面を裏返しにした銅版を新聞紙の上に置く。
- ② 銅版の裏面に、銅版のサイズより一回り大きくカットしたカットティングシートを気泡やホコリなどが入らないように貼る。
- ③ 版からはみ出した余分なカットティングシートをカッターナイフでカットする。
- ④ 腐食液が入り込む隙間がないか確認を済ませ準備完了。

腐食液の準備

【準備物】

・計量カップ・ボーメ計（必要に応じて）・樹脂バット・保護メガネ・ゴム手袋

【材料】塩化第二鉄（45 ボーメ）、水

【手順】（ソフトグランド用）

- ① 塩化第二鉄 1、水 4 の割合で混ぜ合わせる。比重約 12.5 ボーメ度となる。

【手順】（ハードグランド用）

- ① 塩化第二 4、水 1 の割合で混ぜ合わせる。
水を加えることで、より腐食力を高めることができる。

ストップアウト（ストップニス）の準備

【準備物】

・リンレイ・ハイテクフローリングコート・リキテックス・グロスポリマーメディウム・リキテックス

・リキッド（青など濃い色を選ぶ）・保存用容器

【手順】

- ① ハイテクフローリングコート 2、グロスポリマーメディウム 1 の割合で混ぜ合わせる。
- ② ごく少量のリキテックス・リキッドで着色する。
- ③ 密封できる保存容器に入れておく。
＊使用の際は、容器に直接筆を入れず、必要な分のみを絵皿等に出して使う。

4 ソフトグランドについて

グランドを「自作」している人は少数派かもしれない。しかし歴史的にはそれぞれの版画家・工房が独自の配分で作品傾向に即したグランドを調合していた。現在では固形のソフトグランドを購入するのが一般的になっているが、今回紹介する「ソイワックス・ソフトグランド」は容易に入手できる材料で簡単に自作できる。ソイワックスは植物由来の大豆油を原料として加工されたフレーク状のもので、「大豆ワックス」の名称でも市販されている。

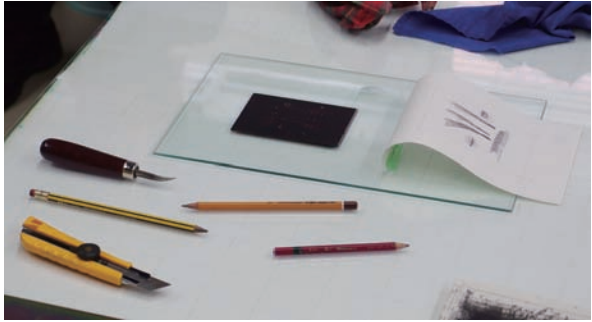
ここでは標準的なレシピを紹介するが、好みで配分を変えることもできる。

このソイワックス・ソフトグランドは、ベルギー人版画家ベノーニ・ヴァンステーンランド（Benoni Vansteenlandt）が発案し、マルニックスを中心とした研究グループが改良を加えたものである。



自作ソフトグランドの準備物

・版画用ウォーマー・ガラス板・リトグラフ用硬練りインク（グラフィックケミカル社:ゼネフィルダーズ・クレヨンブラック No1803）・ソイワックス（融点 53 ～ 54 度）・電子はかり・インク練りヘラ・絵筆・ゴムローラー・スクレーパー・ウエス・ジャム瓶等の金属製フタ



自作ソフトグランドの製作

大豆の植物性油脂を原料としたソイワックスとリトグラフ用硬練りインクを転用して「ソイワックス・ソフトグランド」を自作する。

【材料】

①ソイワックス

②リトグラフ用硬練りインク

【準備物】

・ガラス板・電子はかり・インク練りヘラ・絵筆

・ゴムローラー・スクレーパー・ウエス・ウォーマー

・ジャム瓶の金属製フタ

【手順】

- ① 電子はかりにジャム瓶などの金属製フタをのせ、リトグラフ用硬練りインク（20 グラム）を量り入れる。
- ② ソイワックスを（20 グラム）を量り入れ、それぞれ 1:1 の重量とする。
- ③ ウォーマー（120 度）の上で加熱する。
- ④ 溶かしながら絵筆で混ぜ合わせる。

＊開封後時間のたったインクの場合、インクの表面に膜ができています。その膜を剥がしとること。決して混ぜないように。

製版：ソフトグランド鉛筆エッチングの準備

【準備物】

・銅版・ガラス板・マジックペン・鉛筆・コピー用紙

【手順】

- ① ガラス板に銅版の位置をマーキングする。
- ② 少しざらつきのある（つるつるでない）コピー用紙を上から被せマスキングテープで固定する。
- ③ 銅版の位置を紙の上にもマーキングする。

ソイワックス・ソフトグランドの塗布

【準備物】

・ガラス板・ウォーマー・状態の良いゴムローラー

・シワのない新聞紙

【手順】

- ① 銅版の酸化膜の除去と脱脂を済ませておく。
- ② ウォーマーで加熱し、シロップ状になったグランド適量を絵筆で版面に乗せる。
- ③ きれいで状態の良いゴムローラーを用いてグランドを伸ばす。
- ④ グランドが均一になったら、そのまま 3 分加熱することで均一なグランド層が出来上がる。
- ⑤ ガラスや大理石で銅版を冷まし、グランドを硬化させる。
＊グランドを塗布した版面は極めてデリケートなので取り扱いに細心の注意を払うこと。
＊指で触れてしまった場合のわずかな指紋さえもハッキリ腐食され作品に影響を及ぼすことになる。

ソフトグランド 鉛筆エッチング

鉛筆やパステルで描いたような柔らかいタッチが特徴の鉛筆エッチングの制作手順を紹介する。

【手順】

- ① 下絵を描いた紙を、ソフトグランドを塗布した版の上にやさしく乗せる。紙の一部をテープで固定しておく。
- ② 鉛筆で紙の上から描画する。
- ③ 硬さの異なる鉛筆の使い分けによって多様な線やトーンの表現が可能となる。
- ④ バニッシャーなどの使用も検討を。
- ⑤ 描画部分のソフトグランドが紙に写し取られる。描画部分が腐食されることになる。
- ⑥ 布などで広い面のトーンやグラデーションを作ることできる。

- ⑦ 版に直接描くこともできる。
- ⑧ エッチングニードルを使えばシャープな線も描ける。

腐食 ソフトグランド

ソフトグランドを塗布した版面は極めて繊細なので、取り扱いには細心の注意を払う。腐食液を扱う際には保護メガネとゴム手袋を着用する。

【手順】

- ① 細く切断したガムテープを版の裏面に貼る。
- ② 端を折り返し、持ち手とする。
- ③ ソフトグランド用の腐食液に浸す。
- ④ 約20分腐食させる。
- ⑤ 腐食が終わったら樹脂バットから引き上げ、水でゆすぎ腐食液を落とす。
- ⑥ しょうゆで中和し、酸化を止める。

ソフトグランドの除去

ソイワックス・ソフトグランドは、融点の低い大豆ワックスを用いていることから、ウォーマーで暖めると比較的簡単に拭き取ることができる。

【手順】

- ① 水を拭き取る。
- ② ウエスでグランドをざっくり拭き取る。
- ③ サラダ油で更に拭き取る。
- ④ 必要に応じて、クリーナーで版面の汚れを落とす。

5 ハードグランドについて

現時点でもっとも好ましいノントキシック・ハードグランドとしてイギリスのアンドリュー・ボールドウィン（Andrew Baldwin）が開発したBIG エッチング・グランドを紹介する。

焼き付けのプロセスが加わるが、ノントキシック・ハードグランドとして知られる合成樹脂を主成分とするフロアワックスやアクリルメディウムとは異なり、伝統的なグランドに極めて近い描画感を得ることができる。

1 回目の描画・腐食には BIG グランド（ブラック）を使用。2 回目以降の描画・腐食にはレッドを使用することで、既にエッチングされた図柄を確認しながら制作を進めることができる。



ハードグランドの準備物

・BIG エッチンググランド*（ブラック、レッド）・しょうゆ・状態の良いゴムローラー・ガラス板・コンベクションオープン・ウォーマー・金属ヘラ

ハードグランドの塗布と焼き付け

（コンベクションオープン使用）

コンベクションオープンはヒーターの熱をファンで対流させる仕組みで、均一にグランドを版に焼き付けることができる。

【手順】

- ① 銅版の酸化膜の除去と脱脂を済ませておく。
- ② グランドの準備：チューブに入ったBIG グランドをガラス板に適量絞り出し金属ヘラで良く練る。
- ③ ヘラとローラーを用いグランドを伸ばす。
- ④ 銅版にローラーを用いグランドを均一に塗布する。5分間休ませる。
- ⑤ コンベクションオープンを135度 に設定する。
- ⑥ 10分から13分焼き付ける。
- ⑦ 金属ヘラ等を使い、オープンから取り出す。この際、火傷に注意する。
- ⑧ 取り出し後、最低1時間は冷却・硬化させる。

ハードグランドの塗布と焼き付け（ウォーマー使用）

オープンに収まらないサイズの銅版の場合はウォーマーで硬化させる。

ウォーマーサイズよりも更に大きい版の場合はヒータリングガン（温度調節可能な工業用ドライヤー）などを利用する。

【手順】

- ① 銅版の酸化膜の除去と脱脂を済ませておく。
- ② グランドの準備：チューブに入ったBIG グランドをガラス板に適量絞り出し金属ヘラで良く練る。
- ③ ヘラとローラーを用いグランドを伸ばす。
- ④ 銅版にローラーを用いグランドを均一に塗布する。5分間休ませる。
- ⑤ ウォーマーを120度 に設定する。
- ⑥ 30分間加熱する。
- ⑦ 取り出し後、最低1時間は冷却・硬化させる。一晩おくとより確実。

製版：ハードグランド ラインエッチング

焼き付けを済ませたBIG グランドの表面はガラスのようなツルツルした質感となる。描写は伝統的なグランドと同様に進める。

【手順】

- ① ニードル等で描画をする。
- ② ルーレットでトーンを作る。（任意）
- ③ 金属ブラシやサンドペーパーの使用も検討し、制作者のニーズにあったツールを活用する。

腐食：ハードグランド

焼き付けを済ませたBIG グランドは比較的強固な防蝕膜となり、直接手で触っても剥がれるようなことはないが、版は慎重に扱うこと。

なお、腐食液を扱う際には保護メガネとゴム手袋を着用する。

【手順】

- ①「腐食液の準備」の欄を参照し、ハードグランド用の腐食液を準備する。
- ② ハードグランド用の腐食液に浸す。
- ③ 30秒から20分腐食させる。
- ④ 腐食が終わったら樹脂バットから引き上げ、水でゆすぎ腐食液を落とす。

- ⑤ しょうゆで中和し、酸化を止める。

グランドの除去

BIG グランドの防蝕膜は強固で、拭き取りにはコップが必要となる。クリーナーを塗布・スプレーした後、クッキングペーパーかサランラップでカバーし、数分蒸らしておくと拭き取りがスムーズになる。

【手順】

- ① 版の水分を拭き取る。
- ② 布で更に水分を拭き取る。
- ③ クリーナーをかける。
- ④ ウエスで拭き取る。
- ⑤ クリーナーだけでグランドが除去できない場合は、金属磨き（コンパウンド）で磨く。

*繊細なエッチング作品で金属磨きの使用が適さない場合は、洗濯用粉石けんを溶かした熱湯に数分浸すことでグランドを除去できる。

6 アクアチントについて

ここでは自作したアクリル樹脂ベースの防蝕材をエアブラシで吹き付ける方法を紹介する。

ノントキシック版画のメリットは「環境や身体にやさしい」だけではない。特にノントキシック・アクアチントは表現の面で多くのメリットがある。防蝕材をエアブラシで版面に吹き付ける方法を用いるため、まず設備面からは、アクアチントボックスが不要となる。それにより、大きな版でも安定したアクアチントの砂目層を作ることが可能となる。また安全面からは、松脂やアスファルトなどの防蝕材を定着させるためのアルコールランプやガスバーナーが不要となる。さらに技法面からは、エアブラシの吹き付け濃度の調整により従来にない新しい表現が可能となる。



アクアチント準備物

・フローリングコーティング材（リンレイ社ハイテクフローリングコート）・アクリルメディウム（ホルベイン社、グロスメディウム [つや出しメディウム] アクリル絵具用）・アクリルインク（リキテックスリキッド）・アクリル 乾燥遅延メディウム（ホルベイン社、リターディングメディウム）・エアブラシー式（タミヤバジャー 350II エアブラシセット）・注入型計量容器・フタ付き空瓶（アクアチントメディウム用）・墨汁：アクリルインクの代用として利用可能。アクリル溶剤と混ぜ合わせると硬化する場合もあるので要注意。・スプレーブース：段ボールに掃除機を仕込み自作できる。

アクアチントメディウムの準備

【手順】

- ① ・フローリングコーティング材・アクリルメディウム・アクリルインク・乾燥遅延メディウムを、10:4:4:1の割合で混合する。
 - ② 少量の場合は、注入型計量容器があると便利。
 - ③ アクリルインクは黒や青色などの濃い色を使う。
 - ④ 絵筆などでよく混ぜる。
- ＊このレシピは、「zea mays printmaking」の研究成果がベースとなっている。

吹き付け

【手順】

- ① エアブラシカップ(機種に依ってはエアブラシボトル)に調合したアクアチントメディウムを注ぎ入れる。
- ② 試し吹きでアクアチントメディウムの出具合を確認する。
- ③ スプレーブースの中でエアブラシを用い、アクアチントメディウムを均一に吹き付ける。

エアブラシの洗浄

【手順】

- ① 余分なアクアチントメディウムを瓶に戻す。
- ② アクアチントメディウムを清掃する。アクリル系メディウムの乾燥は早いので、手早く掃除する。
- ③ エアブラシの取り扱い説明書を確認し、必要に応じて分解掃除する。

腐食：アクアチント

- アクアチントメディウムを吹き付けた版は極めてデリケートなので、慎重に扱う。なお、腐食液を扱う際には保護メガネとゴム手袋を着用すること。
- 【手順】
- ① 腐食液準備を参照し、ハードグラント用の腐食液を準備しておく。
 - ② ハードグラント用の腐食液に浸す。
 - ③ 30秒から20分腐食させる。
 - ④ 腐食が終わったら樹脂バットから引き上げ、水でゆすぎ腐食液を落とす。
 - ⑤ しょうゆで中和し、酸化を止める。
- ＊縦型腐食槽の使用により、ストライプ状のムラが生じるケースが報告されているため、注意が必要。

アクアチントメディウムの除去

【準備物】

・D'SOLVE（植物由来クリーナー）・レンレイ「ワックスはがし上手」・クッキングシート（シリコンコーティングされたグラシン紙）・ウエス

【手順】

- ① クリーナーを塗布し、ウエスで拭き取る。
- ② 取れにくい場合は、クリーナー塗布した銅版をクッキングシートでカバーし、しばらくおいてからウエスで拭き取る。
- ③ クリーナーの代替品として床用ワックスはがしも利用できる。

7 版や道具の洗浄

ノントキシック技法では、版はもとより、インク台や道具の洗浄にも有機溶剤を使用しない。

アトリエの完全ノントキシック化のハードルはそれなりに高いかも知れないが、ここで紹介するノントキシックの洗浄方法を導入するだけで、アトリエにおける有機溶剤の使用量を大幅な削減が実現する。

クリーンな環境づくりの第一歩として、これらの手順をぜひマスターしていただきたい。

印刷後の版の洗浄

刷りを終えた版の洗浄は、版面に傷をつけないよう細心の注意を払う。

【準備物】

- ・サラダ油（油差しに入れておく）・絵筆・家庭用強力クリーナー（マジックリンなど）・D-SOLVE など
- 【手順】
- ① 版にサラダ油を散布し、絵筆で版面になじませる。
 - ② 柔らかいウエスで拭き取る。
 - ③ 家庭用強力クリーナーで拭き上げる。

インク台（ガラス・大理石）の洗浄

【準備物】

- ・インクヘラ・スクレーパー・サラダ油（油差しに入れておく）・絵筆、炭酸カルシウム・ウエス
- 【手順】
- ① インクヘラやスクレーパーを使いインクを丁寧に引き取る。
 - ② サラダ油を適量かける。
 - ③ 残ったインクとサラダ油を絵筆を使って馴染ませる。
 - ④ ウエスでインクを拭き取る。
 - ⑤ ウエスに炭酸カルシウムをつけ、残ったインクと油膜を拭き上げる。



ゴムローラーの洗浄

- グラントの塗布や刷りに使用したゴムローラーは、長時間放置せず、早めの洗浄を心がける。
- 【手順】
- ① 油差しに入れたサラダ油を新聞紙の上に横一文字に出す。
 - ② 油をのばすようにローラーを回転させる。
 - ③ ウエスでローラーのインクを拭き取る。
 - ④ 必要に応じて炭酸カルシウムを振りかけ、ウエスを用いて残ったインクや油膜を取り除く。

8 技法書の出版

今回、マルニックス・エヴェラルトと共同開発したノントキシック銅版画ワークショップの内容をまとめ、指導者・版画家向けの技法書『Non-Toxic Intaglio Printmaking ノントキシック銅版画への誘い』（A4、フルカラー、全28ページ）を共同執筆した。2016年3月の出版を予定している。

ノントキシック銅版画技法をステップ・バイ・ステップ形式で習得できるよう工夫している。ささやかな冊子ではあるが、ノントキシック版画に関する書籍や関連ウェブサイトの殆どが英語となっており、現状日本語での情報は極めて少ないことから、始めの第一歩を踏み出したいと考える方々の一助となればと願っている。

この技法書は無料配布を予定しているので、入手希望の方は福井大学教育地域科学部湊研究室までご連絡いただきたい。



おわりに

2015年夏に国内2カ所（西宮市、つくば市）で開催したワークショップの参加者（計40名）の属性は現役学生、版画指導者、版画家、社会人版画愛好家

などであった。参加理由としては、やはり制作環境の改善が最も多かった。次に従来の制作スタイルで健康を害した経験を踏まえ、より身体にやさしい技法を学びたいとの理由だった。中には妊娠中の若い女性もあり、出産後も版画制作を続けたいとのことだった。

版画に限らず、わが国の美術教育現場には制作環境の安全対策に大きな遅れが認められるが、こうした課題について、オープンに意見交換できる場は限られている。講演会・ワークショップ・企画展等の直接的な成果発表の機会設定と、研究者・アーティストの人的ネットワークの活性化は必須であると肌で感じた。ノントキシック版画技法の有用性を広く紹介し、普及させることで、より安全な制作環境の整備が実現し、中・長期的には版画人口の増加や、ひいては版画芸術の振興が期待できると考えている。

しかし、いずれにしてもノントキシック技法はまだ完成されていない。本報告書で紹介した材料の中には、日本での入手が困難なものも含まれる。今後は、日本での研究者ネットワークを活かし、材料研究や技法研究を更に発展させたい。

今回の研究を進めるにあたり、アトリエ・コントロールポワン jp、筑波大学芸術系田島研究室、広島市立大学芸術学部釣谷研究室、北山銅版画室をはじめ、大学・民間を問わず広いフィールドの版画専門家の方々に多大なる協力をいただいた。この場をお借りして、お礼を申し上げたい。

参考文献

- ・ Mark Graver, NON-TOXIC PRINTMAKING, A&C Black Publishers Limited, 2011
- ・ Henrik Bøegh, Handbook of Non-Toxic Intaglio, Bøegh, 2008
- ・ Keith Howard, The Contemporary Printmaker, White-Cross Press, 2003

参考ウェブサイト

- ・ <http://www.nontoxicprint.com/>
ノントキシック版画の黎明期より中心的な役割を担い続ける、フリードハード・キケベン（Friedhard Kiekeben、コロンビア大学シカゴ校芸術学部准教授）が運営するサイト。他を圧倒する情報量。
- ・ <http://www.grafiskeksperimentarium.dk/>
ヨーロッパ各国でワークショップを展開するヘンリック・ボエグ（Henrik Bøegh、グラフィックス・エクスペリメンタリウム主宰）が運営するサイト。
- ・ <http://www.zeamaysprintmaking.com/>
アメリカのノントキシック版画研究をリードする「zea mays printmaking」のサイト。メニューの「research」には、技法開発の研究プロセスと結果が詳細に記されている。
- ・ <http://www.ndiprintmaking.ca/>
カナダのニック・スメノフ（Nik Semenoff）が運営するサイト。スメノフは、ウォーターレスリトグラフで広く知られるが、リトグラフに限らず腐食銅版画の技法研究にも精力的に取り組んでいる。

| 論文 |

森永恭典の木版画制作

— 2007～2015：木版からクロス使用の版表現に至るまで —

春野修二

はじめに

私は、2004 年に北九州に関わる美術家の作品を生年順に紹介した「北九州美術 1904－2004」（北九州市立美術館主催）を企画した。その際に、「北九州版画考」と題し、同美術館アネックスの版画展示室にて高田一夫・清田雄司・園山晴巳・馬場章・後藤英彦ほか、北九州ゆかりの版画制作に携わる 12 名の作品を展示した。北九州市の出身者、在住者、在住したことがある者まで様々な資料から（美術館の企画展、コンクールカタログ、団体展やそのほかの情報を参考に）調査して展示の如何に関わらず美術家に関するリストを作成した。その関係から、地元の美術事情（版画作家も含め）に若干の情報をもっていた。

2015 年 9 月 22 日に記者の中村共子さんから「故人の版画の道具が色々と残されているので、もしよかったらどうぞ」と連絡を頂いた。故人の名は森永恭典。だが、森永恭典という作家のことは何一つ知らなかった。翌 23 日は、シルバーウィークの最終日であり、時間的な都合がついたので、午後 3 時頃、森永が住んでいた福岡県、行橋駅裏の比較的新しい高層マンションを訪ねた。そこは、13 階で東西南北四方ともに見渡しがよく、東の方には周防灘まで眺めることができた。マンションの玄関のドアを開けて、部屋に入ってまず驚いたのは、壁一面に架けられたままの彼の作品だった。ギャラリーでもないのに、作品は 20 点以上もあった。



図 1 2015 年 9 月 23 日の森永宅の壁の一部
(この壁面以外 3 カ所にまとまった作品展示箇所があった)

始めは、森永の作品を知らなかったせいもあり、誰のものが飾ってあるか分からなかった。一瞬、横尾忠則の作品に通じるような明快な色彩とポップで鮮烈なオーラを感じた。だが、間近で見ると、それとは全く異なっていた。

1970 年	福岡県北九州市生まれ
1995 年	福岡教育大学大学院美術教育学専攻修了
2000 年	第 5 回さっぽろ国際現代版画ビエンナーレ・準大賞受賞
2003～06 年	北九州市立美術館 学芸課に勤務
	「北九州美術 1904－2004」、「美術とこころの旅」などを企画する。
2010 年	「ともしびの側に誰かがいる」、2015 年「手繰りよせる奥の意識」を造雲堂美術館にてハルハウスとして企画・開催
2014 年	AAF 学校熊本校に参加
現在	版画学会、美術科教育学会、大学美術教育学会、日本美術教育学会

カルチャーセンターで先生の指導のもと制作したような類いのものでも、近代巨匠など誰かの影響を受けた亜流作品といった感じではない。また、よくあるような美しい花や風景、叙情溢れる風情が感じられるモチーフが画面に配置されている訳でもなかった。最初は、それらの作品をどのように捉えたらよいか分からずに暫くの間、戸惑いつつ眺めていた。森永に見られる明るい色調の具象的な心象を描いたような作品は美術界にないわけではない。その雰囲気は童画のようであり、また、絵本の挿絵的な印象を見る者に与える。だが、やはり、未視感を拭うことはできなかった。それが、森永の作品とその背景について調査をしてみたいと思ったきっかけであった。

版画制作までの生涯

森永恭典（もりなが・きょうすけ）は、1942（昭和 17）年生まれ。生涯独身。山岳関係の著書を数冊出版しており、その中で自らの肩書きを建築士及び山岳写真家としている。

福岡県の福岡市南区平尾で育ち、福岡市立博多工業高校の建築科出身。高等学校在学中から登山部に所属。卒業後は東京に一度就職している。だが、恩師から母校の教員採用があるからと呼び戻され、試験に合格して以来約 30 年間、市立博多工業高校に勤務した。

22 歳のときに二級建築士の免許を取得。市立博多工業高校に在職している時期には図面を描き、いくつかの建築のコンペに入選した。だが、実際に彼が建てたのは福岡市西区平尾の自宅の庭に写真の暗室を兼ねたアトリエ的な 2 階建ての建築物のみ。そこは、建築の勉強のために、森永の教え子たちが使用することもあったそうだ^[1]。

森永は母校に勤務するようになってからは山岳部の顧問を務めた。その関係で、九州の山々を中心にフィールドワークを重ね、『九州の山旅』（1982）、『自然派ドライブマップ九州北部編』（1985）、『自然派ドライブマップ九州西部編』（1987）、『登山マップ 1 九州北部編』（1993、96、98）、『登山マップ 2 九州南部編』（1996）、『登山マップ 3 親子で登山』（1997）を自らの編集室、「樹林帯」から出版している。これらの著書は、発売当時から書店で取り扱われ、地元の登山経路の

詳細を示すタイプの著書の先駆けとなったという。森永は自著の中に使われている写真を自分で撮影した。最初に出版された『九州の山旅』（1982）では、最も多い 107 枚の写真が掲載されている。そこでは自らを山岳写真家と称するだけのことがあり、郷里の山が太陽の光と雲によって見せる一瞬の表情を捉えた写真や人々の山での営みを窺える写真が多数掲載されている。



図 2 森永著『九州の山旅』（1982）の図版より p.14
《寒波到来 2 （九重山塊、久住分れにて）》

遺品の中に残されていた写真機には、1969 年に発売された東京光学機械株式会社製、トプコン・ホームスマン 980 といった大型のものや 4 × 5 の大判カメラなども含まれていた。森永が 20 代の頃より記録写真及び芸術としての写真のあり方に興味をもっていたことを窺い知ることができる。

森永は 50 代の半ばに母校を早期退職後、桜台のマンションに住み、その後、妹及び母の引越しの関係で一時期、北九州市小倉北区の足立に住んでいた。しかし、数年後、2006 年 10 月から、彼の最後の居住地となる行橋市に引越しをしている。この地を選んだのはおそらく、北九州・大分・福岡市など様々な地域に足を伸ばしやすかったからだろう。

ところで、森永は自著に使用する目的以外に、写真を大きく引き伸ばし、フォトコンテストに出品することがあった。2006 年には、「読売写真コンテスト」に出品して、公募されて集まった約 11,000 点の写真の中から入賞作品に選ばれている。

撮影場所は北九州市の平尾台で、被写体はカルスト台地特有のピナクル（石灰岩が溶け残って、地表にできた様々な形をした岩）が羊の群れのように見

える羊群原（ようぐんばる）だった。写真表現は彼のライフワークの一つだったと考えられるが、この時期、時代に呼応するかのようにデジタルカメラを使い、多くの羊群原を撮影している。彼は多種多様なレンズほか多くの写真機材を揃え、パソコンを使っでの画像加工技術も持ち合わせていた。それ故、イメージに合った表現が自在にできたはずである。森永の中に何か表現したいことがあれば、写真というメディアを存分に活かせたと考える。



図 3 森永による 2006 年の「読売写真コンテスト」に入賞した作品

だが、写真コンテストに出品してこのマンションに引っ越した時期から 1 年後ぐらいして、彼はそれまでに挑戦したことがなかった木版画に取り組み始めた。おそらく、写真ではどうしても表現することができない何かしら心に引っかかるものがあり、それを木版画表現によって昇華させようとしていたのではないだろうか。

木版画技法の習得

森永が大学や木版画講習会、摺師の元で修行するなどほかの者から版画教育を受けた記録は残っていない。木版画の技術習得や知識に関しては、独学である（写真技術も同様）。但し、彼の本棚には、石井研堂著『錦絵の彫と摺』（芸艸堂）を始め、小林忠監修・東京伝統木版画工芸協会編『浮世絵「名所江戸百景」復刻物語』（芸艸堂）、佐川美智子監修・後藤英彦木版画技術指導『版画 進化する技法と表現』（文遊社）、黒崎彰著『木版画 その基本と実際』（六曜社）、多摩美術大学校友会編『新しい木版画入門』（誠文堂新光社）、吹田文明編著『現代木版画技法』（阿部出版）ほか多数の木版画やその技法に関する著書があった。

それらの本には、森永自身が重要と感じた箇所に丁寧に線が引いてあり、その内容を試した痕跡や道具や材料もかなりの量あった。

また、住居に遺されていた版木の枚数は、586 枚。そのうち彫ってあるのが 420 枚。裏まで使用してあるものが 126 枚。未使用のものが 166 枚あった。木版画を専門的に習得するのは誰でもできると思えないが、数をこなせば手慣れてくるし、うまくいかない部分があれば、改良を加えながら満足いく表現を見つけ出すのに十分な時間があつたはずだ。森永には共に暮らす家族はなく、生活費を稼ぐための職業に拘束されず、マンションの 13 階に籠ることができた。つまり、生活に縛られずに制作を行う自由があつたのだ。それは、僧侶が悟りを開くために山に入り、何年間も修行するのに似ていたかもしれない。技法書を頼りに時間をかけて実験を繰り返しながら制作すれば、誰かから直に教わらなくても、スキルアップが可能な環境にあつたといえるだろう。

版木の数からも分かるように、2007 年、65 歳頃から 2015 年 8 月 26 日に 73 歳で亡くなるまでの 8 年の間は彫り、刷りの繰り返しに没頭した木版画制作に明け暮れる日々であつたに違いない。

カルスト台地をテーマとした作品の展開：2007 ～

彫られている版木で初期ものに 2007 年 12 月制作の《月と羊群》（図 4）がある。この作品は 2 版 2 色で作られている。森永の作品には墨一色で刷られ作品は最初期の数点しかなく、残りの作品は全て多色木版画による色刷りである。森永はモノトーンによる白と黒のバランスや明暗の微妙な差によって芸術を追求することよりも、自らコントロールして創り出す色の組み合わせや素材感に対する拘りがあつた。

「羊群原」「カルスト台地」といったテーマは写真表現の時代から引継がれたものである。2007 年に作られた作品のうち、《初夏平尾台》《石花》《羊群原（春）》《羊群原（秋）》ほか約半数は平尾台に関わるものだった。2008 年は《夏・星空》《月の出》、2009 年《赤い羊》、2010 年《カルスト家族》と森永の中で平尾台についての表現の仕方や主題が深められていった。そして、2011 年 7 月の《カルスト夕照》（図 5）まで配置やサイズ等のバリエーションを変えながら水性の絵の具

を駆使して多数の作品が制作された。サイズも 15.0 × 22.5cm（2007 ～ 2008 頃）→ 22.5 × 30.4cm（2009 前後）→ 30.5 × 45.5cm（2010 ～ 2011 頃）→ 45.5 × 62.0cm（2012 以降）といった具合に年を経るごとに大きくなっていった。



図 4 《月と羊群》(1997) の作品と版木

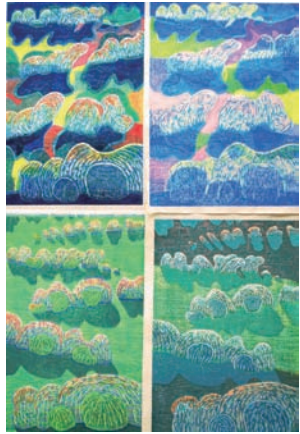


図 5 《カルスト夕照Ⅰ》《カルスト夕照Ⅱ》(2011)

2007 年の《羊群原》(図 4) では、墨版の表現によって絵の全体が印象づけられ、その背景のイメージの色版が使用された色彩の構成であった。それが、2009 年にはフラットな色面を強調した(図 6) 作風に変化した。



図 6 題不詳のカルスト台地が描かれた作品 (2009)

更に、2011 年の《カルスト夕照Ⅱ》(図 5) では、墨版は用いられることなく、“青、黄、赤、紺”や“青、黄緑、緑、桃色”の重ね合わせといったより複雑な色彩によって、様々なバリエーションの刷りが試されている。

カルスト台地の地表の様々な形をした岩は、時折、妖怪や人の姿(図 7)に見立てられ、イメージに合わせて森永自身のナラティブが促されていった。

ピナクルは、人や様々な生き物が石化した印象を与えることからか、「鎮魂、怨念、恩怨」といった言葉を 2011 年のスケッチの側(図 8)には書き記してある。様々な事象と照らし合わせながら、平尾台にあるカルスト台地を眺めていたのであろう。



図 7 左《兄弟》、右《キス岩 2》(共に 2008)

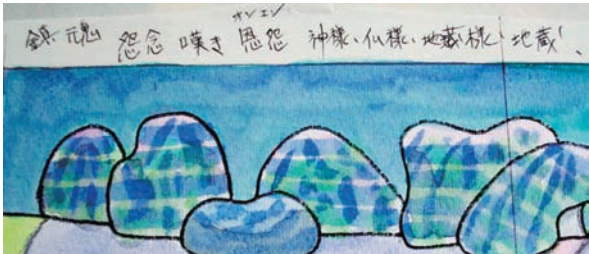


図 8 平尾台のスケッチの側に書かれた森永のメモ (2011)

また、カルスト台地の岩の間に自らが見つけた花のイメージに基づく《カルストの妖精》(2010)(図 9)のような作品をも生み出すこともあった。



図 9 《カルストの妖精》(2010)

森永は平尾台のカルスト台地に一人きりで長時間身を潜め、日の光や風やさまざまな生き物と対話を重ねながらそこから広がる内的な世界を広げていったのである。

自らの経験をテーマとした初期木版画からの展開

森永は使用した多くの版木の裏や表の余白に日付や題名を記した。その中で 2007 年 5 月 4 日の「瀑風」が残されているものの中で一番古い。しかし、この版は彫られていない。制作し始めて初期の頃のものと考えられる作品はファイルにまとめられているが、それらのほとんどの作品は版が残されておらず、木版画制作当初の頃には版木を保存する習慣がなかったと考えられる。

ファイルの 1 ページ目と 2 ページ目に挟まれていた作品は、虫取り網をもった男の子と魚で猫を捕まえようとしている女の子が描かれている墨 1 色の作品(図 10)である。



図 10 2007 年頃の題名不詳の作品

おそらく、森永自身の何らかの思い出が反映されているのだろう。写真表現がその時々瞬間を写し取る際に力を発揮しやすいのに対して、絵画は記録しそびれた過去の記憶や未来に続く思想を反映させやすい。

2008 年の版木の裏には「桜の木の下」「お帰り」「峠」「農村日記」などの自身の過去の経験からの制作と捉えられる作品名を記したものが数多くあり、2009 年の《別れ》《呉橋》、2010 年の《引越》(図 11)へとこの傾向の作品は続いていく。



図 11 《引越》(2010)

図 12 《引越》のための構想画 (2010)

2010 年に《引越》を制作した辺りから木版画制作の前にその構想画としての水彩画(図 12)を予め作るようになった。作品では、住み慣れ、思い出深い愛着ある家から荷を積んだ車が離れる場面が描かれている。主とその連れ合いと飼い犬は車の中にいて次の場所に向かっている。だが、正式に飼われてなかったらしい、置いてきぼりにされた猫が不快感を露にして巨大化して車の横を走っているかのような作品である。

ところで、彼は版画関連の著書を読む際、「創作版画」という文字がでてくると、その部分には必ずチェックを入れていた。そして、森永の版画作品の余白には「創作版画」と書かれたゴム印(図 13)が押されるようになっていった。1900 年代初頭から、終戦前まで続いた版画運動に深く共鳴していたのだろう。自分で自分の絵を描き、自分で版を彫り、自分で摺る。この独創的かつ創造的な版画をなんとか自分のものにしたいという気持ちが彼の中にはあったはずだ。

その思いが、“商品にもなり得る、美しいマチエールの刷りもの”というよりは、“少し奇妙だが、メッセージ性が伝わる芸術”といった方向性に彼の作品を向かわせていったことだろう。

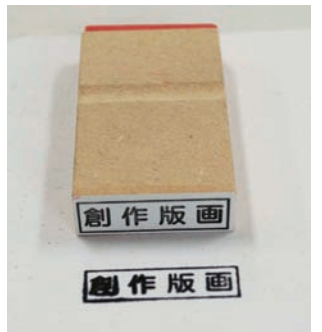


図 13 森永の使用した「創作版画」のゴム印

思考の断片が散りばめられた水彩画からの展開
2010 頃～

2011 年頃から作品は社会的な出来事に対する森永の思考の断片を色濃く表した作品へと変わっていく。

木版画制作の前に作られる水彩画の余白等に思考の断片的な森永自身のコメントが増え始めたのは 2010 年 11 月頃から 3 月にかけて制作した《春の詩》(図 14) 辺りからである。水彩の構想画 (図 15) には、「春は静かにやって来る、早春、春来たる、早春賦、春断片、春一番」といったメモが記されている。ガードレールの下に咲く花に気づいた森永の何気ない日常の一場面の中で発見した小さな喜びがそのまま作品化されている。



図 14 《春の詩》(2010)



図 15 《春の詩》のための構想を練るための水彩画は 2 枚描かれていた

彼自身の心情に訴えかける過去や遠いところのやや強い体験からではなく、今自分の側にある身近な出来事が作品に反映されている。

また、「2011 年 10.22」の日付のある水彩画《拝啓最終貯蔵施設様のための構想画》(図 16)にもコメントがある。

この作品では、地球を眺めることができる星の側で 11 隻の船が漂っている。船のオールは猫が漕いでいる部分もあり、森永のユーモラスな側面を窺うことができる。余白のメモには、「帰還困難区域、PPS= 特定電機、中間貯蔵施設、拝啓中間貯蔵施設様、日本国津々浦々、風の又三郎」などと書かれている。もしも、人々が地球を離れることになったときに、食料や発電の問題はどうなるか森永なりに考えていたのだろう。



図 16 《拝啓最終貯蔵施設様》のための構想画

このように宇宙から地球を眺める作品は、2012 年にも作られており (図 17)、この水彩構想画 (図 18) では、「到着地点、落下注意、慎重、保存、中間貯蔵、波高し」などのメモがあり、地球で起きている津波を別の星から眺める 3 名の宇宙服を着た人物が描かれている。この構想画をもとに作られた木版画では、宇宙から伸ばされた得体の知れないものが海を叩き、津波が起きているような作品になっている。



図 17 《最終貯蔵施設》



図 18 《最終貯蔵施設》のための構想画

2011 年の 12 月には、《TPP うつになりました》(図 19) を制作している。タイトルにある「TPP」とは、環太平洋地域による経済連携協定のことだ。この作品では、TPP のデメリットに目を向け、仕事がうまくいかなくなり鬱病になった一家の主を描いている。背後では、奥さんと子どもが何とも言い難い表情で屈み込んだ主を見守っており、その横では家畜や袋に積み上げられた農作物が描かれている。

制作年及び板木が見つからないタイトルが分からない作品 (図 20) がある。おそらく、2011 年の 3 月 11 日以降に作られた作品と考えられる。扇状地の広がり先の先には海が描かれ、その波が激しく暴れているかのようなのである。このように、森永の作品は社会的な出来事に呼応するかのような作品が制作され、東日本大震災や原子力発電所の事故を暗示させるような作品が増えてくる。同時に、森永のいくつかの水彩構想画の余白には、「世界は見えているのに何もできない」「世界は見えて動けない」などのメモが見られるようになる。社会に何を訴えることができるかを模索しながら、森永が自分なりに版画制作をしていたといえる。



図 19 《TPP うつになりました》 (2011)



図 20 題名不詳の作品

クロスを用いた版表現による制作

森永は現代木版画家の独自性のある技法の解説を丁寧に読み込んでいる。黒崎彰・吹田文明・河内成幸ほか、多くの現代木版画家の解説は普遍的な浮世絵の伝統的木版画技法の鉄則も紹介している。だが、彼らが見つけ出したやり方をそのまま踏襲したのではその二番煎じに陥りがちだ。だから森永は、今までにない木版画表現を追求すると同時に、森永の感

覚にフィットするような版表現を目指すことになった。

森永は木版画制作を始めてから暫くして、木版画用のプレス機を 2 台購入した。両方共、新日本造形製であり、一つは SN-8A 型 (図 21) もう一つは小型の SN-16 型だった。そして、それまで、使用していた水性インクのほかに、油性インクを使うようになった。乾きの遅い油性インクでプレス機を使用すれば大型の版にも対応できる利点がある。



図 21 森永が使用した SN-8A 型プレス機

木版画に関わる様々な実験を重ねる中でコラグラフによるマチエール版の制作に目を向けた。そして、2012 年頃から建物の壁に用いられるビニルクロスを版の素材として用いるようになった。建築に関わることがあった森永らしい発想だといえよう。森永は、先に水性インクでイメージを刷り上げ、その後に油性インクを使ってビニルクロスのマチエール版をつくり作品を仕上げるようになっていった (図 22、図 23)。これにより、独自の版表現を獲得したのである。

ビニルクロスであれば、幅があるロール状で入手できるので、版の大きさにも柔軟に対応できる。また、薄手なのでカッターなどによる加工をしやすい。そして何より、現代社会の様々な側面に目を向けていた森永にとって、メッセージ性があるものや社会の病理的な部分を表現するのに、ビニルクロスの表面のブツブツとした点々はそのイメージと一体化しやすかったと考えられる。



図 22 森永が刻んだビニルクロス

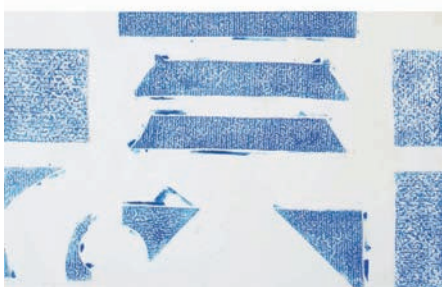


図 23 ビニルクロスの版が重ねられ、刷られた状態の一部（上は作品：下は版）

2014 年に制作した《飛べない》(図 24) はスマートフォンの画像の部分以外、全体にビニルクロスの版が用いられている。人物（世界中の様々な情報を手軽に入手している）は蚊帳状に張り巡らされた有刺鉄線の中だ。有刺鉄線の外には飛行機が飛んでいて、その気になれば世界中どこにでも行くことができる。だが自ら扉を開けなければ有刺鉄線の外側の世界に越えていくことはできない。情報という皮膜のような内側とそれを取り除き真実を確かめるための外側の世界。そのような状況を表すのにビニルクロスの版はうまく活用出来ている。



図 24 《飛べない》(2014)

後期森永作品を巡って

晩年の森永作品には不特定多数の人物や正体不明のキャラクターのようなものが登場する。サンタクロースの帽子を被った《サンタ地蔵》(図 25) などその一つであるが、名前すら分からないようなもの(図 26) も時折描いた。



図 25《サンタ地蔵》



図 26 作品に登場する名称不詳の存在

人物が、風景よりも主となり登場始めたのは 2010 年の《引越》(図 11) 前後からだ。《最終貯蔵施設》(図 17) は人物でも自然の風景でもない森永が創り出した架空の宇宙のイメージがメインとなっている。

多くの描写対象はデフォルメされたり単純化されたりしてアニメーション的である。森永は、美術の伝統的な訓練を受けることはなかったためか、人物やそのほかのものも手慣れた描写といった感じではない。また、作品の表現・構成上の既成の形式的な流派を取り入れようとする事もなかった。そのことが作品に対するプリミティブな力強さを引き出し、「生（き・なま）の芸術」、アール・ブリュットにもつながるような印象をもたらしている。

また一方で、森永の作品はイラストレーションの在り方をも想起させる。森永が描くものは建築家出身であるにも関わらず、精巧緻密といった類いのものではない。それは、どちらかというと下手な部類に属する。しかし、何かが上手い。何かとは、現代社会の状況を取り入れるようなモチーフの選び方だったり、近代の陰鬱なイメージではない現代的な鮮やかな色彩感覚であったりする。

そして、下手さの背後にあるものは、熊谷守一やピカソが描く形態に通じる量感や動きをもとらえたような勢いを感じさせる上手さにはつながりにくい。森永のぎこちない人物などは、山男で木版画家であった畦地梅太郎に通じる素朴さの中から滲み出てきているのではないだろうか。それらのものたちは、一見へたなようで実はうまい「へたうま」と、そうではない「へたへた」の中間を行き来しているかに見える。

ところで、森永は畦地と同じ山男で木版画家であったが、彼のように山と人の対話を通してその喜びを描くことはあまりなかった。森永は晩年、携帯電話、宇宙から見た地球の姿、有刺鉄線、津波、墓、自動車、高速道路など、今日的な題材の表現を通して、現在の有様を過去の伝統と交差させながら描いた。ほかの版画家たちを見渡したとき、現代社会の在り方を自らの作品に柔軟に受け入れた者は多くはない。森永の晩年の作品は、若干の時間的なずれがあるものの「依頼もされていないのに、イラストレーションが自ら主張を始めてしまった」^[2] とする 1980 年以降の日本の美術の状況に一致する側面があるといえるだろう。

最晩年の作品を巡って

2014 年 10 月に刷られた《せめて花園へ》(図 27) は、明らかに人生の終わりを意識した作品である。中心の手を合わせた人が飛び込んだ先には赤い花があり、それがクッションのような役割をしている。その周囲には、誕生、出会い、叱責、別れ、孤独など私たちの歩みの断片を象徴するかのような 7 つの場面が散りばめられている。構想メモには、「終わりは花園、苦悩の果て、カコクな選択、旅の終わり」などの文字が記されていた。



図 27 《せめて花園へ》(2014)

遺作と考えられるのは、60.5 × 90cm 程の阿修羅が配置された作品だが、残された作品で日付が最後になるのは、「2015 年 3 月 24 日」と記されている《運が悪い日》(図 28) である。版本の方には「2015 年 1 月 24 日」の日付があり、様々な刷りを試しながら、数ヶ月かけて制作していたとみられる。鳥居と鳥が描かれたもので、彼の作品の中では最大級である。



図 28 《運が悪い日》(2015)

この作品の季節は春。梅か桜の花が左側に咲いている。画面は鳥居の方が下。鳥居をくぐり、坂を登った先の上方部にはこれから蝶々になって幸せになるはずの可能性を秘めた芋虫が描かれている。だが、画面の左下から現れたのは鳥。鳥は鳥居の入り口左方面から入ってきて、芋虫を見つけると、嘴を広げ何か主張している。そして、ランタンに留まり、芋虫と対峙する。それから、旋回して、そして、再び鳥居の側の画面右下から何処かに去って行ってしまう。

芋虫が鳥に銜えられている様子は描かれていない。場面は、神がいる神社である。果たして、芋虫はどうなったのだろうか。その行く末が案じられる作品である。

おわりに

森永が版画を始めたのは2007年。65歳であった。スポーツ選手ならば現役選手を引退し、監督を勤めるのも危うい年齢に差し掛かっている時期だ。誰かから特別に版画教育を受けた訳でなく、芸術家への憧れから制作を始めたのでもなさそうな彼が、絵画表現において自らの思考を深めながら、独自の版表現を見つけて制作してきた道のりは僅か8年であるが、その質の善し悪しは別にして、私たちが何かしら学ぶべき側面があるように思う。

森永は2015年8月20日頃、心臓発作で入院。約一週間後の8月26日に特に苦しむことなく、病院で息を引きとった。入院中、見舞いの者との会話にてオリンピックのポスターの佐野研二郎のデザイン流用疑惑に触れ、オリジナリティの重要性について語ったという。享年73であった。

脚注

[1] 生涯については、森永の親族からの聞き取りによるものを基本としている。

参考文献

[2] 中ザワヒデキ『現代美術史日本篇 1945－2014』（アートダイバー、2014年）p.75

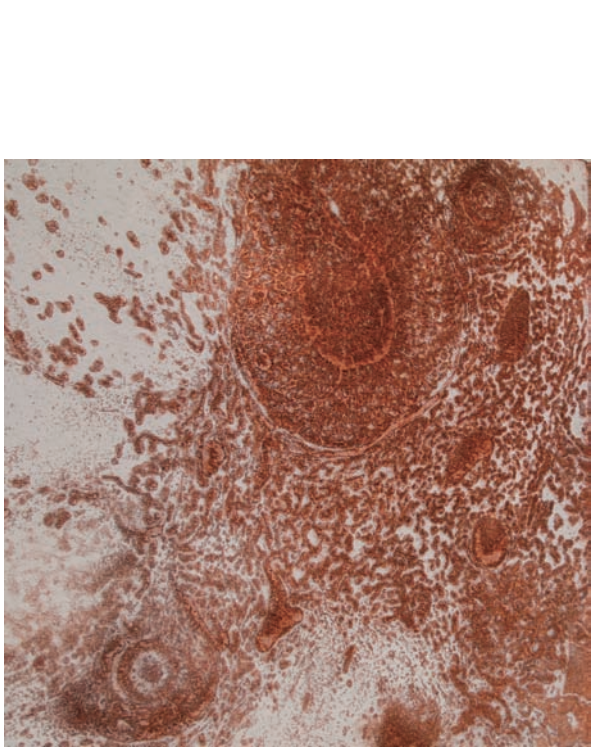
| 論文 |

細胞へのまなざしと表現

— 作品《microscopic 2》制作過程についての考察 —

三宅由里子

序章	モチーフとしての細胞と銅版表現
第1章	顕微鏡のまなざし
第2章	細胞切片による顕微鏡画像と銅版画像
第3章	《microscopic2》について
終章	まとめ



《microscopic 2》組作品の一部分（図10より左下図参照）
 サイズ：600×600mm（組作品3点のうち1点のサイズ）
 技法：細胞の顕微鏡写真をエッチングで描写、腐食を施した銅版と紙に転写した銅版画による画像合成

2008年	愛知県立芸術大学卒業
2015年	情報科学芸術大学院大学修了
現在	日本版画協会準会員

序章 モチーフとしての細胞と銅版表現

この世界には肉眼では見ることのできない多くのものがある。特に生命を司る生物の内部は光学機器の視野を通して姿を表す。細胞もその一つである。人間の身体は約60兆個の細胞で形づくられており、人間という形態の内側に存在してる。実際に私達が細胞を思い浮かべる時はインターネットや本で、画像やイラスト化されたものを想像するであろう。私達は教科書や科学雑誌で見られる絵や顕微鏡写真などを通して、自分の体が様々な形の細胞でできていることを学んできたからである。ただし、私達はそれらの細胞が自分の体を形成していることを理解できても具体的には実感できず、不確かな感覚が残るのではないだろうか。医学や科学の分野に携わる以外、それらは想像による範囲での把握に留めておくことしかできないのである。ましてや、原始から現在において人間の形態が一つの受精卵分裂の繰り返しで成り立ち、胚を形づくり、人間というフォルムをつくってきたということを改めて見つめ直すことは少ない。反対に、皮膚で覆われている身体表面の特徴や形態は肉眼で見る事ができる為、意識して見たり触れて感じたりすることができる。

しかし、私達は腫瘍やポリープが見つかる と初めて身体内部の器官に関心を持つようになる。特に腫瘍があると診断された場合、それは臓器による器官だけではなく、細胞というさらにミクロな部分へと意識を持つ^[1]。その原因は細胞による異常な増殖の結果が関与しているからである。そしてそれは、私達の意思で抗えない自身の体内での異常が起きたきっかけであり、生命を失うことにつながるからである。細胞は自分の中に存在しながら自分の意思で動かすことのできない異質の存在である。女性の場合、胎児の形態ができる以前の形、受精卵を体内で育てるというイメージを持つことにもつながるかもしれない。胎児を通してより細胞への関心が強くなる人もいるだろう。

作品《microscopic 2》ではラットの卵巣の細胞群を取り挙げたが、これは一つの生命を産むのに必要な細胞群であり、ほ乳類にとって一般的なものであること、原始細胞にもっとも近い細胞だと言われていることの影響が大きい。例えば、細胞には精子と卵

子があるが、精子の場合、生物によって形が変容し、卵子の場合、生物間でほぼ変わらなく、丸いという形態を保ち続けている。進化の過程を経ても根本的には変わらず、そのような過程を繰り返す、他に類のない細胞である。

細胞のイメージを描くことは^[2] 自分の内部にありながらも、把握することのできない異質なものを、できるだけ目に見える形にし、身近なものとして認識したいという行為の現れである。その不思議さを表現することで、私達が身体の外見だけではなく、その奥にあるものを意識するようになるきっかけになるのではないだろうか。その視覚イメージを描くことは、触覚や聴覚などで感じ取り、単にそのものを描くだけではなく、人間の五感を描くことでもある。それによって表現されたものは、ある意味では^[3] 「自己の内面を照らす鏡」だともいえる。細胞のイメージを描くことによって、自身では気づかない内面までも表現する。つまり、それは「自分自身への働きかけ」でもあるということである。

描くという行為は人間のもっとも原始的な“手”の技術である。これは視覚からのイメージを脳に送り、手を使い、そのイメージを違う媒体に写し出すことである。この場合、形態、色、大きさなど大まかな部分はどの人が見ても同じではあるが脳内のイメージであるので細かい情報になると人によってそれぞれ違いがでてくる。例えばみかんを想像して描く時、みかんのイメージをどうしたら表現できるのかを脳で考えてみたとしよう。みかんの表面のブツブツした部分や、ヘタの特徴をより強調気味に描くと、それらしいみかんになる。これは実際に見たものではないので、そのみかんはある意味ではこの世界に存在していないみかんでもある。しかし、画面の中のみかんは、明らかにみかんの姿を写し出している。

人間によって描かれた図像は正確な実物の投影ではない。写真の場合は、そこにあるものの光や影、背景を正確に写しとる。言い換えると肉眼では捉えることのできない^[4] 「無意識の知覚」がそこには存在する。つまり写真では、人間の意識によって浸透された空間に代わって、無意識に浸透された空間が現れる。それは、機械の眼を介した知覚である。

対して、人の眼はそのものを簡略化、象徴化する。この場合での描く行為は、ある意味ではみかんというイメージの複製だともいえる。この想像力、複製こそ人間のもつ大切な能力だと私は考える。特に描くという行為は^[5]、肉眼でそのものを写しとることができ、それを表現する一つの手段なのである。

《microscopic 2》では描くという行為をエッチング技法で表現し、細胞という微視的なモチーフを肉眼では見えにくい点や、短い線の集合で描き出す。また、「無意識の知覚」によって捉えた顕微鏡画像写真を銅板に転写することで、モチーフにおける客観的視点を銅版に写しだす。さらにそこに人の手を加えることで人間の持つ特性が描き込まれる。特にエッチングの微視的な銅版部分を画像として拡大することで、肉眼でも見える大きさにする。これによって肉眼では見えない、もしくは見えにくかったものが写し出され、目の前には顕微鏡写真の拡大図とは異なる、細胞のようなものという得体の知れない拡大図が表れる。それにより、私達は知りうることのできない現象を発見し、これまでの世界を違うものとして捉えることができる。つまり人間の目には見えない微視的なものを可視化することで人間の視覚による意識が日常とは異なるイメージの世界へと向かう。そこには「自分自身の働きかけ」も生まれるのである。

今回、論文を執筆するにあたり、顕微鏡の発明によって微視的生物や細胞が観察された時代を中心に、顕微鏡での可視的世界の広がり、またそれが絵画などの表現に及ぼした影響について述べる。また、細胞と銅版画の関係性を、ロバート・フックの『ミクログラフィア』を参考に、作品《microscopic 2》を考案、制作する。さらに、写真の持つ特質性を銅版画と写真で比較し、“print”における版画の新たな表現とは何か、制作した作品が提起している意味や問題を考察する。

第 1 章 顕微鏡のまなざし

顕微鏡は現在でも多くの医学、科学の分野で使用されている。光学顕微鏡の他に電子顕微鏡など様々なものが発明されているが、私達の多くがミクロなものを見てみたいという思いから、今では簡易的なものや、携帯のアプリにまでなっているものもある。

顕微鏡について考える時、多くの人が最初に思い浮かべるのは光学顕微鏡である。理科の実験などで使われる最もオーソドックスなタイプなものである。現代では切片化しないで、細胞自体を立体のまま観察することができる電子顕微鏡も発明されている。対して、光学顕微鏡は実際の細胞を切片化してそれを染色し、平面にすることで細胞内の構造を観察するのが特徴である。1590 年頃にオランダのヤンセン親子が2枚の凸レンズを組み合わせて発明したもの、これが光学顕微鏡といわれている。また、レーウエンフックは自らが磨いた1枚のレンズを装着した顕微鏡で200倍以上の倍率を実現している。レーウエンフックの顕微鏡（図1）はプレパラート（試料を固定する観察用のガラス板）にレンズがついたようなものであった。当時は^[6] レンズや素材のガラスについてはまだ研究途中であり、1枚だけでも歪んで見えるレンズを、2枚合わせると逆に像がよく見えなくなることも多くレーウエンフックの顕微鏡も対物レンズのみであった。

また2枚以上のレンズを組みあわせて鏡筒に収めた、複式顕微鏡（図2）を使って微生物等を観察したロバート・フックはスケッチ『ミクログラフィア(顕微鏡図譜)』（図3）を発表し^[7]、様々なものを対象に観察して、ミクログラフィアを描いている。特にコルクガシのコルク層が無数の隙間からなることを発見し、“cell”と名付けたことでも有名である。この“cell”が死んだ植物細胞の細胞壁だったので細胞の発見者ともいわれており、またこの図譜を彼は銅板にエッチング手法を用いて描いた。これはペンや鉛筆より描写が細かく描くことができること、記述したものが劣化しにくく、複製できるからである。特に顕微鏡を通して対象物を点や単線で表現したことも手法のきっかけとなっている。彼は忠実に正確にそのものを見る事ができる眼と、熟練した職人の技法を使うことが事物を捉えることにふさわしい表現方法だと考え、次のように述べる。

人類の「事物に対する支配」から、すなわち、自然の産物受け取るだけでなく（さらに）「さまざまな用途のために、よく考え、比較し、手を加え、手を貸し、改良する」という人間の「特権」から始める。われ

われの研究に使う道具、すなわち感覚と記憶そして理性は誤りを犯しがちなので、特別な予防手段が見いだされねばならない。われわれの拠り所となる個々の事柄は、厳密に検査されねばならない。「承認に際してはたいへんな厳しさが、比較にあっては厳密さ」がなければならない。感覚による証拠は装置によっておぎなわえなければならない。記憶の弱点は正しい知識を正しい順序で蓄えることによって補うことができる^[8]。

特に顕微鏡のような機器が発明される以前、17世紀初頭のオランダでは、人間の視覚で捉えたものがものの基準であり、視覚が想像によって歪められた事象も多くあった^[9]。当時は忠実、かつ正確にものを見るという考え自体が少なく、ものの捉え方が曖昧で、宗教的な想像であったり、根拠のない事実が多くあった。しかし顕微鏡のような人間の眼ではなく、機械という肉眼を拡張する眼が発明され、ものの生と死や、人間の内部のことが徐々に発見されるようになった。この事実は曖昧であった物事に客観的証明を与えた。つまり、以前は人間の視覚や想像がものの基準となっていたが、以後、肉眼だけではなく、その眼を活かした機械の基準による、より正確なものの見方が生まれることになったといえる。 顕微鏡を見ながらものを描くことは、必要な部分とそうでない部分を取捨選択し、より明確に捉えることでもある。ロバート・フックは顕微鏡のような正確な眼と、熟練した職人の技法を用いることが、事物を捉えることにふさわしい表現方法だと考え『ミクログラフィア』はその方法で表現された図譜だといえる。

顕微鏡が発明された当時、レーウエンフックは細胞を見る道具としてではなく、身近なものを観察する道具として使用していた。例えば布や昆虫での生体のかたち、果物を輪切りにして見えるもの、また自らの唾液、排泄物、精液など体内におけるものまで注目していった。その結果、原生動物やバクテリアといった微生物の発見に至ることになる。特に彼が好んだモチーフは昆虫や動物の眼にあった。おそらく、人間以外の生物の眼を通して見える世界に着眼し、その世界を顕微鏡を通して発見したかったのではないだろうか。またモチーフによっては内部の

構造を観察するために、横にして切ってみたり、斜めに切ることで切断面をつくることもあった。つまりモチーフを顕微鏡で観察する場合、そのもの自体の内部の特徴を発見する機会が与えられるのである。なぜならその対象は、かたちという表面の状態以外は肉眼では知りうることができないが、顕微鏡を通して、全く別の表面とは異なった世界を見ることができる。このように様々な研究者が顕微鏡から覗いた世界を探求し、銅版画による挿絵を使って記述、文献として残してきた。これが写真の発明によってその描画方法は少なくなり、それらの文献は写真及び画像として保存されることになる。

しかし、個別的な対象を客観的に撮影する写真よりも、図鑑の挿絵図には、現在でも普遍的な特徴記述が可能な絵画が優先されている。では『ミクログラフィア』には写真と異なる魅力があるのはなぜだろうか。顕微鏡写真は科学的な、より客観性のある表現である。ただし客観的に捉えることはそのままを写しとるに過ぎない。そこに肉眼という主観的な視点が入ることで、写真では表現できないものを捉え、そこに表現の可能性がうまれるのである。ものを忠実に写しとる時は脳内で一度記憶され、人の手によって写し出される。この行為は機械ではない人の手による技術も含まれる。

顕微鏡は17世紀のオランダでは異なった世界を見るだけでなく^[10]、今ある世界の本質が見ることと、描くことという行為によって顕わになるという感覚が共有されていた。見ることは見たものを脳内で一時的に記憶し、描くことは記憶したイメージを紙など別の媒体に写しだす行為である。この時、人の脳内では記憶による単純化、省略化が行われ、描きだされたものは、実際のものより強調されて表現される。顕微鏡で観察した世界が^[11]単にそのものの事象にすぎないものであっても、それは単純に事象として片付けられない。それは当時の人達の想像を遥かに超えた世界であるからである。もし、その世界を肉眼でそのまま観察することができたのなら、それはよくある風景、光景の一部の記憶となる。顕微鏡で覗く世界は目の前の現実でありながら、それを通して覗くまで知られない事実である。例えば画家がりのままの自然を観察して表現する為、肉眼で

映ったものをそのまま忠実に記憶して表現したとする。それは画家の脳内のイメージによるものである。しかし、画家が機械の眼を通してモチーフを描いた場合は異なる。その眼を通して客観的かつ忠実にモチーフを描けば、より細部を意識し、脳内では記憶による単純化、省略化も行われる。それによって写しだされたものは実際のものより強調され、新しい表現の可能性が生み出されるのではないかと考えられる。

レーウエンフック（1632～1723年）^[12]

レーウエンフックは生涯500もの顕微鏡を作ったとされ、現在彼の真作とされる顕微鏡はヨーロッパの博物館に9個残されている。1980年代にレンズ精度が調査され、分解能は1.35μmから4μmであった。8個の顕微鏡のうち5個が100倍以上、最高の倍率は266倍であった。レーウエンフックはレンズの製造技術を秘密にしたが、当初のガラスを研磨してレンズを作る製法から、細いガラス管をバーナーで加熱して先端を溶かして小球状にする方法を用いたと推測されている。彼はその強い好奇心で様々なものを覗きそれによって新しいものを発見したが、それだけではなく、鋭く批判的な観察眼で、観察したものを分析したことも重要である。当時、微細な昆虫は植物種子などから自然発生するものと考えられていたが、レーウエンフックは観察によりこれらの生物も親の産む卵から孵化することを発見した。また、彼が発見した微生物についても、砂粒との類推からその大きさを計算したり、微生物にも誕生や死があることを確認したりしている。



図1 レーウエンフックの顕微鏡

ロバート・フック（1635～1703年）^[13]

ロバートフックはバネは引く力に比例するという弾性の法則を生み出す（フックの法則）。幼いころから観察することが好きで、機械や製図に惹かれていた。真鍮時計を分解して木でその複製を作ると、それが十分に動作したという。製図の技法を学び、石炭、石灰石、鉄鉱石などを原料として自分の手で素材を作った。またフック自身は画家になることにも興味があった。『ミクログラフィア（顕微鏡図譜）』はこの生い立ちにある、彼の鋭い観察力、絵画要素で表現されている。



図2 ロバート・フックの顕微鏡

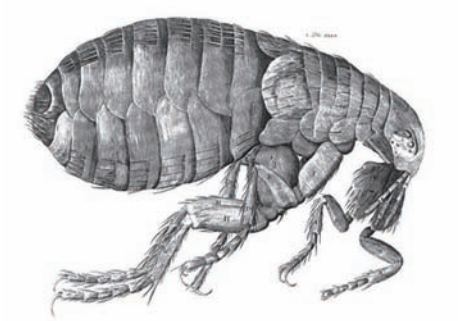


図3 『ミクログラフィア』^[14]ノミの拡大図

第2章 細胞切片による顕微鏡画像と銅版画像

顕微鏡での細胞観察からその状態を記録した図版は写真やイラスト、挿絵など様々である。しかし実際に肉眼で細胞を見てモチーフにするのとはこのような記録されたものをモチーフにするのでは大きな違いがある。今回、細胞をモチーフにして作品研究をする際に、東京農工大学獣医学科の研究施設で、ラットの卵細胞を提供して頂いた。研究の目的の1つは、細胞を切片化することによって細胞の内部を実際に観察することである。細胞の切片を作る過程では、立体である細胞をミクロン単位で切り続けていき極薄の平面を作る。この切片は透明で、光に当てると、図像の輪郭が曖昧に浮かび上がる。しかしこれに染色を施すことによってそれぞれ細胞が浮き彫りになり、鮮明に見ることが可能となる。これによって作られた切片をプレパラートに封入して顕微鏡を覗くと、様々な組織や細胞の断片を見ることができる（図4）。拡大率を上げていくと細胞の中にはさらなる組織細胞があることに気づく。

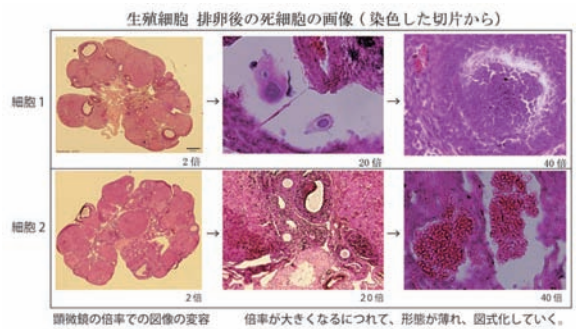


図4 ラットの卵細胞の切片を顕微鏡写真にしたもの

また、記憶の中にある、脳裏で浮かんだ卵細胞の残像を銅版画にして、その版画をデジタル化し、拡大化して、それを大学内で展示した（図5）。これは、実際に細胞の研究をしている教員や学生達が、これを見た時にどのようなものを想像するのか、どう考えるのかを知ることが目的であった。写真を拡大する行程ではデジタル加工も施している。展示を見た学生の中には、想像で描いたものにもかかわらず、部分的なかたちによって、学生自身の記憶にある細胞の部分と重なって、実際の細胞のこの部分ではないかと考えた人もいた。

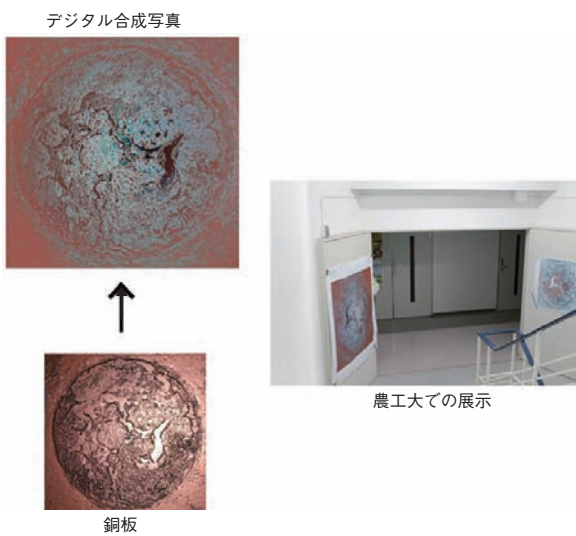


図5 東京農工大学の実験施設での展示及び図解

記憶が、眼の前の現実にある想像のものと類似している場合、記憶と重なるものは同じものと認識するのである。それは彼らが実際の細胞を顕微鏡などで見慣れていることが大きく影響している。また、描かれた細胞を通して、全く異なったイメージ（クレーターやピックパンなど宇宙に関わるもの）と結びつけた人もいて興味深い結果となった。この体験の結果、展示されたものが実際に見慣れたものに類

似している場合、それが置かれた場所によって実際のものと誤認識してしまうことがある。人は自分の頭の中にいろいろなものを記憶している。それがこのような場合に記憶がすり替わる、もしくは記憶が上書きされるのではないかと考える。

東京農工大学の実験後、作成した細胞の切片をモチーフにして習作《microscopic 1》を制作する。microscopic とは微細な、顕微鏡的という意味をもつ。研究を進めた結果、エッチングと粒子単位の描写が可能な写真技術を複合させたものに、新しい古典技法の銅版画の可能性を見いだせないかと考案する。まず始めに、東京農工大学で実験した細胞の切片の顕微鏡画像を使用する。それを銅板に転写し、そこに自分自身の想像による細胞を描き込むことで新しい細胞の図像を制作した。作品は銅板を腐食させ"cell1" から "cell 4" のように時間ごとに図像が変化していく様子を銅版画として紙に刷り上げ、紙で刷る事ができない状態まで腐食した銅板そのものを "cell #5" と名付けた。刷った銅版画と刻印された銅板それぞれ一つの版として考える為、銅板そのものにはナンバーとして"# "をつけている（図6）。最終的に銅自体が溶けてなくなる腐食過程を見せるため、銅の厚みを0.3mmと薄いものにした。また細胞が透明であることから銅板のインクは白色を使い、紙の白色と同化するイメージを表現した。

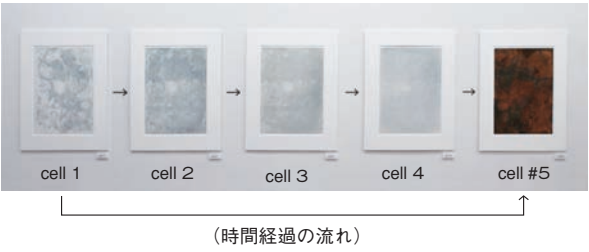


図6 "cell1" から "cell 4" の腐食段階と最終形態の銅版 cell #4 の図式

cell 6 の過程

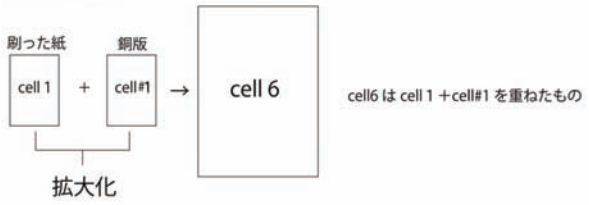


図7 "cell 1" と "cell #1" の画像合成からできた "cell 6" の行程図式

さらに"cell 1"（銅板で刷られた紙）と"cell #1"（銅板）をスキャナーで取り込みそれぞれを画像にする。それを画像処理で重ね合わせて1枚の画像にする（図7）。これを"cell 6"としている。

この図像を拡大して出力し"cell 1"の時では表現しきれない材質の物質感、エッチングの微細な線の集合を"cell 6"によって表現している（図8）。



図8 "cell 6" の作品図

"cell 6"のように画像を合成することで、紙特有の質感が銅板の表面と合成され、銅板の色が溝の部分に、平坦な部分は紙の色に置き換わる。これにより銅板という版自体の特質性が生まれる。これは細胞という微細で目に見えないものが拡大化され、視覚化することにも類似する。また、私達がものを見る視点の中にその人独自の様々な想像を産み出し、見えないものを可視化することを自身で発見することができるのである。

第3章《microscopic 2》について

《microscopic 2》では顕微鏡の10倍、20倍、40倍の倍率による図像の変化をそのまま銅板に転写し、転写されたものを肉眼で見える範囲で忠実に表現する。これは、倍率によって変化する細胞のミクロの世界を表現すること、顕微鏡である機械の眼をより強く意識し、作品に客観性を持たせることが目的である。課程では細胞自体をモチーフとして、顕微鏡画像を

"micro-graph"（行程1）、銅版画図を"etching"（行程2）、合成画像を"overlay photo"（行程3）と表記した（図9）。

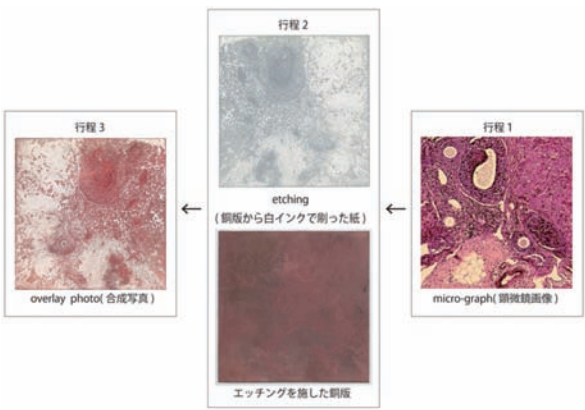


図9 顕微鏡画像、エッチング、合成画像の行程図

実際の細胞を見て顕微鏡から写真撮影し、それを元にして銅板に転写する。転写した図像自体を一旦腐食し、薄く銅板に刻み込む。さらにそこから細部を忠実に描き込み、客観性のある画面作りに取り組む。これは細胞を客観的に捉えた画像と、肉眼で観察したエッチング画像を作ることで、機械のレンズによる視点と、人の肉眼による視点を併用し、写真画像の微細な部分や個々の細胞形態の特徴を強調しようとしている。つまり機械の視点では、肉眼では観察することができない客観的な視点で図像を捉え、人の視点においてはその図像で必要としない部分を削除したり、抽象化したりすることで、そのものの輪郭を強調する。

顕微鏡画像の銅板と、それによって刷られた版画を同時に拡大化する行為は、顕微鏡の切片の倍率を拡大し、細胞の内部へと意識が向かう行為と等しい（図10）。しかし画像自体の拡大は内容が全く異なる。単純に言えば、顕微鏡を覗いた細胞はどれだけ倍率をあげても画像が荒れるということはなく、像自体が違う物質に変化することはない。しかし認識された顕微鏡画像は倍率を上げることで、その像自体を最大に拡大すれば、無数の正方形による集合体になるという違いがある。また、人の見る視点によって拡大が変わる点も挙げられる。人がものを見る時に、それが見やすい位置に意識的に視点を持っていくこと、接触拡大視という見方もある。ここでの倍率による作品展開（図7）も同様のことがいえる。人の

眼の見える範囲は限られている。肉眼では見えないものを拡大することで見えるようにすることが、拡大する一番の目的である。

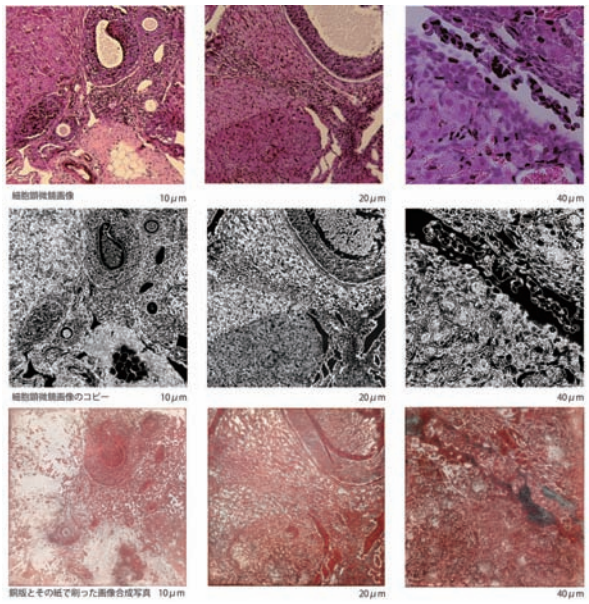


図10 顕微鏡倍率による画像の変化

エッチングの微細な描写は、写真の粒子のような点や短い線の集まりからかたがちが表現される。しかし、これを紙に刷った時にはインクの盛り上がりや紙の目で溝が潰れ、完全な版自体の転写とは言えない。版画の場合、その完全ではない所、版と図像が異なることが一つの魅力でもある。またエッチングされた銅板自体にも魅力がある。

しかし描かれたものが溝のみで表現される為、インクを溝に埋め、紙に刷られる事でしか図像が見えてこない。このことから今回はスキャナーを使い、銅板を転写することで銅板自体の図像、また、その画像を拡大して直に見える銅板の溝や材質がどのように表現されるのかという点に着目した。溝等の痕跡は実際のサイズでは肉眼で見えにくいので、直接肉眼でも見ることができる大きさに拡大する。

例えば"overlay photo"（拡大合成写真）を部分的に見るとそれらの痕跡が月や岩の表面など別の物質の痕跡のようにも見えてくる。つまり、これは人間の目には見えない微視的なものを可視化することで人間の視覚による意識が違うイメージへと向かう現象である。画像合成をする事で紙と銅板が一体化し、出力された写真では描き込まれたエッチングの腐食

による痕跡が浮き彫りになる。またざらざらした紙に、インクによって刷られた図像はその像を残したまま物質化する。つまり銅という硬質な材質の色、光、物質自体が画像に変換される。それを写真として出力することで、紙と銅、インクが融合すると考えられる。それは、柔らかい紙、硬質な銅、粘着性のあるインク、それぞれは全く異なる材質であるが、画像を合成することで、材質の形態を保ちながら画面の中で融合し、写真という媒体によって一つの新しい物質に変化しているのである。つまり画像合成することで、視覚的には様々な物質の形態を保ちながらも、出力される側で変化されるということである。《microscopic 2》では、肉眼では見えない部分の在り方を拡大することで視覚化し、それがどのような効果を示すのかを表現している。実際にはこれらの画像は本来は別の領域に属していたものである。顕微鏡写真 "micro-graph" は医学や科学の分野で、その構造や仕組み、病気などを発見し、確認するために使われてきた。銅版画は特に美術、版画の領域の作品としてとりあげられている。その流れで銅版画画像 "etching" を見た時には、同じ図像でも色の違い、インクによる凹凸など、全体の図よりも部分による微視的な部分に意識を持つことになる。科学的な認識の顕微鏡写真とは違い、版画表現の作品であるという意識が強くなる。合成写真 "overlay photo" は図像が拡大化され、顕微鏡写真やエッチング作品の大きさと異なる為、観客者の見る視点も変化する。まず作品の全体像を意識し、その後作品に近づき、詳細の部分に注視するようになる。特に注視する意識は、エッチングの作品でも同様の行動をすることにより、交互に合成写真と比較する。この合成写真においては、現代美術や写真の領域の作品として表現されている。

これを系譜として考えると顕微鏡画像（画像A）、エッチング画像（画像B）、合成写真（画像C）と置き換えられる（図11）。それぞれの流れを見てみると、画像Aは科学写真の意味合いが強く、見る側も科学、医学的な細胞図として捉える。このことからこれは科学写真の系譜といえる。画像Bでは画像Aを転写し、転写された図像をエッチングで描写するので、写真では表現できない細部が強調される。

この特徴は、描き込みによる腐食によって作られたものであり、版画の系譜だといえる。画像Cは画像Bを拡大することでエッチングの凹凸がより強調され、描画部分が拡大されたものである。これは銅板というメディア自体の可視化によってできたものであり、これはエッチングと写真の系譜といえる。つまりこれらをすべて含めメディア変換の系譜と考えられる。このような流れを展示で見せることで、細胞というモチーフが表現された媒体によって視覚的に様々な変化を生み出すことができることが分かる（図12）。このメディアによる変化は見る側に一つの細胞（モチーフ）を通して視覚による意識、想像性を生み出すことにもなるだろう。

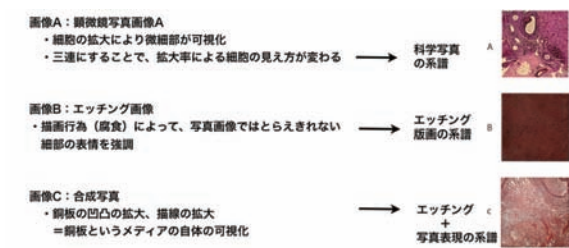


図 11 顕微鏡写真、エッチング、合成写真の系譜

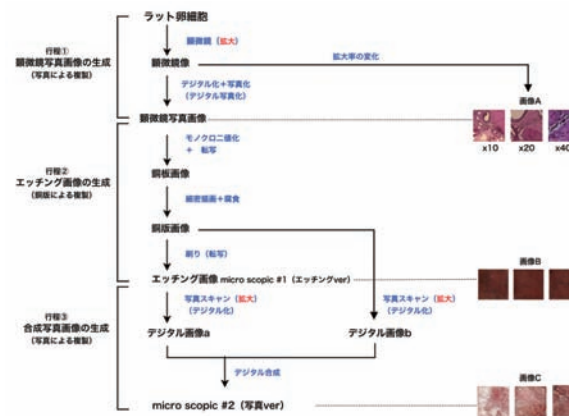


図 12 顕微鏡写真、エッチング、合成写真の生成と行程の分布

"Print" という単語の意味は写真、版画など、紙媒体における様々な手法や、印刷、出力までの行程を含む。そしてその行程自体を1つの作品として見せることで、作品の様々なメディア変化が表現できるのではないかと考え展示を行った (図13)。このように細胞という1つのモチーフから様々な形のメディア変換が生まれる。これは今後の新しい "print" の可能性につながる可能性があると考え案する。



図 13 Microscopic…cell series (展示ギャラリー 16 / 京都)

終章 まとめ

かつて銅版画の初期に使われた技術は、単にその技術の繰り返しではなく、様々な作家の手を借りて、多くの技術改革が行われきた。なぜなら版画は彼らにとって、自分自身のテーマに沿って作りだす作品だったからである。彼らは、例えば人間の持つ表情の悲壮感や哀愁を表現しようと試みた時、その表情をどのような技術を使えば、よりそのイメージに近づかせることができるのかと考えた。このような彼らの作品に対する真摯な思いが、結果として様々な技法を生んだものと考えられる。そこから新しい表現方法の可能性が見いだされ、現在の版画に至っている。

《microscopic 2》では銅版画の歴史を振り返りながら、その版の複製性を活かして新しいメディアをとり入れることで、様々な多様性が生まれること、また銅版画と顕微鏡の歴史を見るとお互いに深く関係しあっていることも理解できる。

人間のもっとも原始的な技術に描くという手の技術がある。写真のように、光や影、背景を正確に投影することはできないが、被写体を簡略化、象徴化することはできる。そして描くという行為はある意味ではイメージの複製であり、人間のもつ大切な能力でもある。細胞を描くとは、自分の内部にありながらも、把握することのできない異質なものをできるだけ目に見える形にし、身近なものとして認識したいという行為の現れであり、その不可思議さを表現する。それは、さらに描かれたものが拡大化、合成することでも表現が可能となる。合成写真 "overlay photo" では画像合成することによって視覚的には様々な物質の形態は保ちながらも、出力される側で変化する。エッチン

グで描かれたものは細胞の微細な形の集合であるが、合成されることで、描かれた内容自体が視覚的に変化することになる。《microscopic 2》を描く時には、個人による主観性は極度に抑え、客観的な視点で図像を捉えて必要となる部分を抽出し、光学機器の一部の眼としてモチーフを捉え続けている。針のようなもので描くことによって、微細で、より繊細な表現ができる銅版画はルーペで覗くことでも表現される。顕微鏡の場合は、顕微鏡のレンズを通して、その被写体を忠実に捉えていく。つまりこの行程での描く行為は、レンズを通すことで肉眼がミクロの世界を見る装着機器を身につけることに等しく、「記録機械を身につける」感覚にも等しい。それは肉眼以上の視野の拡大によって生まれることで、この拡大によって見える世界は、私達の現実とは大きく異なる。しかし、このような新しい現実を知ること、発見をすることで、私達の現実 は広がり、そこから新しいものの捉え方、考え方が生まれる。このことは人が生きていく上でとても重要なことだと考える。版画における複製性について述べると、絵画における複製版画は絵画という元の原画があり、それを複製する。この場合の複製は絵画自体、独立したものであり、コピーとしての意味合いが強い。それに対し、版画は版と紙がそれぞれ別物として考えられている。なぜなら、版自体は原画ではあるが、それ自体で成立するものではなく、版と紙の両方があって成立するものだからである。また部数性としての複製は、人の手を介した版による紙の複製であって、その一枚一枚は完全なる複製ではない。

モチーフにおける細胞を考えると、遺伝子は細胞の型と言える。遺伝子の複製はデータの複製であり、同じ細胞をつくるという目的と生体の場所に合せて細胞の形態を変化させる必要性を併せ持っている。遺伝子のデータはDNAという媒体によって保存される。DNAのデータ配列は、デジタルデータであるが、それを保持する核酸という媒体は、物質としてあり、そのデータの複製においては、版画や鋳造のような型があって成り立つ機能も存在する。それは、データの読み間違いや、入れ替えなどが起こる可能性を孕んでおり、データの「完全な」複製とはいえない。逆にそのことが、細胞の多様性を生み出す複製の特徴なのだと思う。"overlay photo"のようにデジタル写真の場

合は画像として保存されるため版自体はなく画像は半永久的に保存される。つまりこの過程で出力された写真は、完全なる複製である。しかしこのような特徴を持つデジタル写真は、写真としてではなく全く違う媒体、例えばモニターや、スクリーンに映しだされた場合、異なった表現へと変化する。単に同じものを複製することだけが、複製の価値になるのではなく、このように変化することによって複製が行われること、複製による多様性が重要なことでもあると考えられる。

版画や写真という分野はどうしても複製という要素に結びつく。もちろん複製できることが大きな点ではあるが、単純に大量に複製することだけが目的ではない。例えば、細胞が単に同じものを複製するのではなく、複製されたものが少しずつ変化し、表面的には同じように見えるものでも変化する事実がある。これは、同一の細胞を作り、さらに生体の場所に合わせて細胞の形態を変化させる。つまり、複製が同一のものではなく、個々に変化し複製されていくということである。同様に、銅板は同じでもインクの盛り上がり方、刷り方で一枚一枚が変化していく。版画の場合は、エディションをつけることで、コレクターによっては自分の好きな番号を選んで購入するという複製性での楽しみを見つける人もいた。またデジタル写真の場合も全く違う媒体に出力すれば変化のあるものとなる。画像は、データの配列で成立しているため、写真や映像だけではなく、音などにも変化させることができる。また数値による加算や乗算など多様な変化の過程自体を保存することもできる。

このように複製自体、変化していく過程が新しい世界を発見することであり、作品を作る上でとても大きな意味があるものだと考える。同じものから派生しても、全く違うイメージに見えることは、人間の脳内にある別のイメージによる残像が融合し、新しいイメージに作りかえられるからである。それが人の想像であり、創造性でもある。つまりそのイメージを表現することは「自分自身への働きかけ」につながる。そして、その表現に自身が驚くことで新しい発見が生まれるのである。版画や写真のような "print" という媒体は複製という要素を超えて様々なメディアと融合し、多くの多様性を生む可能性がある。その可能性を含んだ作品を私達版画家が表現し続けていくことによって、未来の版画の可能性が開けるのではないかと考える。

註記

- [1] 山科正平『細胞発見物語』（BLUE BACKS、2009 年）pp.26-27
- [2] バーバラ・M・スタフォード『グッド・ルッキング イメージング 新世紀へ』（産業図書、2004 年）pp.82-88
- [3] 荒井裕樹『生きていく絵』（亜紀書房、2013 年）pp.70-71
- [4] ベンヤミン / 多木浩二『複製技術時代の技術』（岩波現代文庫、2002 年）pp.94-95
- [5] スタフォード 前掲書 pp.129-131
- [6] 横山紘一『ヨーロッパ 近代文明の曙 描かれたオランダ黄金世紀』（京都大学学術出版会、2015 年）pp.164-168
- [7] 山科 前掲書 pp.13-20
- [8] マーガレット・エスビーナス『ロバート・フック』（国文社、1999 年）pp.83-84
- [9] スタフォード 前掲書 pp.145-147、p156
- [10] 樺山 前掲書 pp.3-15
- [11] スタフォード 前掲書 pp.129-131
- [12] wikipedia
- [13] wikipedia
- [14] 永田英治・板倉聖宣『ミクログラフィア 図版集』（仮説社、1984 年）pp.74-75

関連文献

- ・小田茂一『絵画の「進化論」』（青弓社、2008 年）
- ・永原ゆり / 小本章『光の版画』（術出版社、1988 年）
- ・柿沼裕 / 菊池伶司『版と画の間』（平凡社、2014 年）
- ・堀江敏幸 / 加藤清美 / 柄澤齊『版と言葉』（坂東社、2007 年）
- ・小野忠重『版画の歴史』（東峰書房、1954 年）
- ・岩崎秀雄『生命とはなんだろうか』（講談社現代新書、2013 年）
- ・ジョルジョ・アガンベン『中身のない人間』（人文書院、2002 年）
- ・ジョルジョ・アガンベン『ホモ・サケル』（以文社、2007 年）
- ・大山ハルミ・山田武『細胞の自殺ーアポトーシス』（丸善、1995 年）
- ・檜垣立哉『ヴィータ・テクニカ 生命と科学の哲学』（青土社、2012 年）
- ・スヴェトラーナ・アルパース『描写の芸術』（ありな書房、1993 年）
- ・武村政春『世界は複製でできている』（技術評論社、2013 年）

謝辞

私は生物をモチーフに作品制作を行っており、その一環として名古屋大学環境医学研究所で施設職員として1年間勤務していました。今回は細胞をモチーフに制作する為、卵細胞の研究を行う東京農工大学農学研究 院動物生命科学部門、渡辺元教授を名古屋大学環境医学研究所技術 部、伊藤麻理子氏に推薦して頂き、研究制作を行うことができました。

光学顕微鏡での卵細胞（ラット）の観察、切片の実験、及び顕微鏡写真と卵細胞の提供をして頂きました渡辺元教授に心から感謝致します。また、版画の初歩から今日までご指導、助言、激励して下さった愛知県立芸術大学油画版画研究室、倉地久教授に深謝致します。今回の作品研究の為に、ご指導して頂きました情報科学芸術大学院大学メディア表現科、安藤泰彦教授、この研究に協力して頂きました皆様に感謝の意を表します。

| 研究報告 |

亜鉛板を用いた腐蝕技法について ー ヨーロッパの教育現場から ー

京都精華大学

北野裕之

はじめに

本研究報告は、筆者が2014 年9 月より半年間の海外研修のため、ドイツ・オランダに滞在した際に、オランダ、ユトレヒト芸術大学の版画工房において実践されていた、ジंकプレート（亜鉛板）を用いた腐蝕技法を紹介するものである。

近年版画材料の価格高騰や材料が作られなくなるなどの状況が続いているが、ヨーロッパにおいても状況は同じであり、特に銅版画に使用される銅の価格高騰は銅版画表現を用いる作家や学生にとっては痛手である。特にヨーロッパにおいての版画基礎教育の中で、腐蝕技法を授業で教える際には、価格が高い銅板ではなく、価格が安く入手がしやすい亜鉛板を使用する事が多い状況にある。要するに版画入門としての材料には亜鉛板を用いることで、学生のニーズに答えていると言う事である。大学や授業によって運営のシステムは違ってくるが、特に学生が版材料を自費で負担する場合などにおいては、その材料費の価格が授業を受講する学生数にまで影響する背景も考えると、版画を教える側にとっては、学生にとって負担が少なく、版表現の基本が学べる素材や技法をまず考慮して行く事になる。

現在の日本の版画教育においては、銅の価格が高騰してきたといえども、現在も銅板を用いて腐蝕技法を教えている教育機関がほとんどであると推測する。しかし、今後も徐々にこのような材料が高騰していく推移を考慮すると、現在のヨーロッパの版画教育の現状も無視できるものではなく、今後の参考となる点も多いのではないであろうか。

前述した通り、日本の場合、版画で腐蝕技法を教える際には、まず銅板を用いた塩化第二鉄による腐蝕技法が一般的であるように思う。今回、滞在したドイツ・オランダの教育機関においては腐蝕技法を用いる場合は主に亜鉛板が使用されている場合が多く、オランダ、ユトレヒト芸術大学の版画工房においては腐蝕技法として、Copper Sulfate（硫酸銅）を使用したジंकエッチングが実践されている。ユトレヒト芸術大学では、銅板を使用する場合には日本と同じく塩化第二鉄を使用した腐蝕技法を用いているが、最近ではほとんどの学生がその入手しやすさ、扱いやすさから亜鉛板を用いている状況にあり、そのため腐蝕には硫酸銅を使用している。

筆者が所属する京都精華大学では、これまでに版画制作において制作者の健康を害さない、非毒性（ノントキシック）の版画制作が行えるように、武蔵篤彦教授の版画研究を中心としたポリマー版画技法を授業に取り入れて実践しており、腐蝕技法に代わる安全で先進的な版画制作の環境を整備している。

本研究報告で取り上げる、オランダ、ユトレヒト芸術大学における硫酸銅を使用した亜鉛板腐蝕技法は、銅板に代わる安価な亜鉛板を用いた腐蝕技法であり、ノントキシックと言う点ではポリマー版画技法にかなうものでないが、版画教育において腐蝕技法を体験する上で、亜鉛板を用い、かつ扱いやすい腐蝕技法と言う面においては重要な一面があり腐蝕技法の一つの手段として紹介したい。

薬品について

亜鉛板の腐蝕の場合、伝統的な方法では硝酸を使用した腐蝕方法があるが、言うまでもなく制作者の健康や安全にとって危険な薬品である。それに代わる安全な腐蝕技法として、硫酸銅は制作者の健康と安全性においても優位であり、扱いやすいものである。とは言え薬品には変わりないので、塩化第二鉄を使用する時と同様に安全性には注意しなくてはならない。一般的にも薬品を扱う際には、ゴム手袋、マスク、ゴーグルを着用した状態で使用する事が望ましく、この硫酸銅を取り扱う際においても、制作者の健康と安全を考慮しゴム手袋、マスク、ゴーグルを着用し扱う事が基本である。また、使用後は水で手洗いを行う事も忘れずに行いたい。ヨーロッパでは硫酸銅は版画専門店において薬品としてパッケージングされており入手が可能な場合もある。日本の場合は化学薬品の専門店で入手できるが、薬品としては劇物に扱われている。しかしながら、溶解前のクリスタル状の薬品においては前述の通りにその扱いに注意が必要であるが、実際に腐蝕液として溶解した状態では、その効力は何倍もの割合で低下している点は、使用における大きな優位性である。

版の準備

銅版を準備する時と同じ要領で版を準備する。最初に亜鉛板のエッジやコーナーをヤスリなどで処理し整えておく。



次に表面を耐水ペーパー #400、#800 程度で整える。

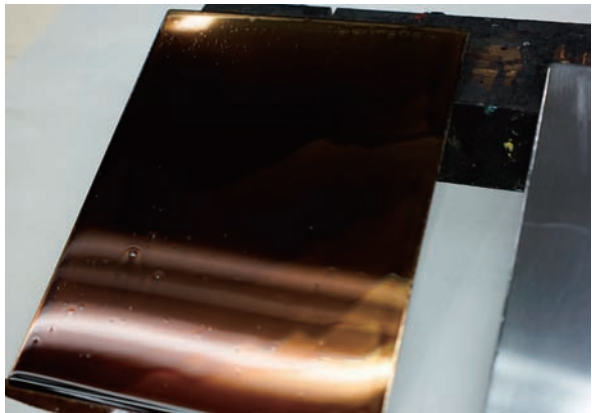


さらに液状の金属磨きで表面を磨き整える。



磨き上り。

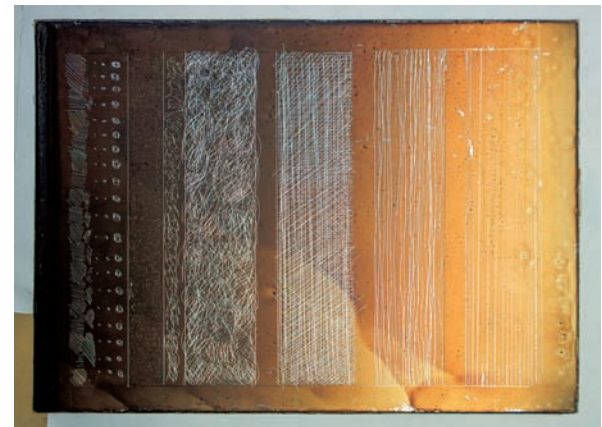
版の裏面にはあらかじめ壁紙シールなどでシールする事により、不要な腐蝕を防ぐ準備も行っておく。



次にグランドを塗布し乾燥させる。

テストプレートの使用

技法や技術を用いる版画制作においては全般的に言える事ではあるが、作品の本番制作を開始する前にその工房で使用する機材や薬品などが、どのようなものであるかを確かめ、作品制作をより確実に無駄な時間を費やす事なく計画するのは重要なプロセスでもある。特に薬品などを使用する版画制作の場合においては、その日の気温などにおいても結果が左右される可能性がある為に、十分に実験を行い慣れた環境である以外は、テストプレートの制作によって腐蝕時間などの確認を行う事が望ましい。またさらに海外での制作の場合は、普段日本で使用する薬品や溶剤その他が、少し違ったものを用いられていたり、その効力がかかなり強力な溶剤や薬品がその工房で使われている場合もある事を考えると、テストプレートの制作において、その大部分を把握する事は重要である。



テストプレートへの描画

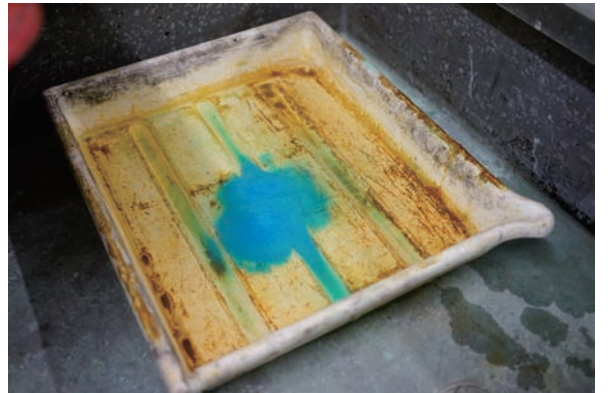


むらのない腐蝕を得る為にホワイトビネガー（酢）を用いて描画表面を丁寧に拭き、油脂分などの不要な汚れを拭き取ってしまう。

腐蝕液（硫酸銅）の準備から完成まで



バットに水または、生ぬるい湯を1リッター準備し入れる。ゴム手袋、マスク、ゴーグルを着用して、プラスチックスプーンを使い1～4杯を入れ、バットをゆっくり揺らしながら搅拌棒や筆を用いて溶解する。



5分程度搅拌し完全に溶解すれば完成する。1リッターに対しスプーンで何杯入れるかによって、腐蝕液の濃度が変化する。目安としてスプーン1杯であれば腐蝕に30分程度、4杯入れれば1分程度で済むが、温度によっても腐蝕時間は変化するので、必ずテストが必要となる。



版を腐蝕液に浸ける。版面を下に向けてバットに入れるのが良いが、筆などで版表面の残留物を取り除きながら腐蝕を行う事もある。また、使用しない時

にはバットに透明なアクリル板で蓋をしておき、腐蝕液の水分蒸発を防ぎ、できるだけ濃度が変化することを防ぐ。もしくはプラスチック容器に移し替え保管をしても良い。また、腐蝕時に描画表面から気泡が出るがこの気泡は腐蝕時の化学変化で水素が生成されるものである。従って腐蝕を行う部屋の環境は換気扇などで空気の入れ替えができる環境で行う。



腐蝕が終われば版を取り出し、水を入れたバットに入れ版表面に残っている腐蝕液を洗い落とすと良い。このような腐蝕後の水洗専用のバットを用意しておくことによって、流しに薬品が流れ出てしまうのを防ぐ事が出来る。



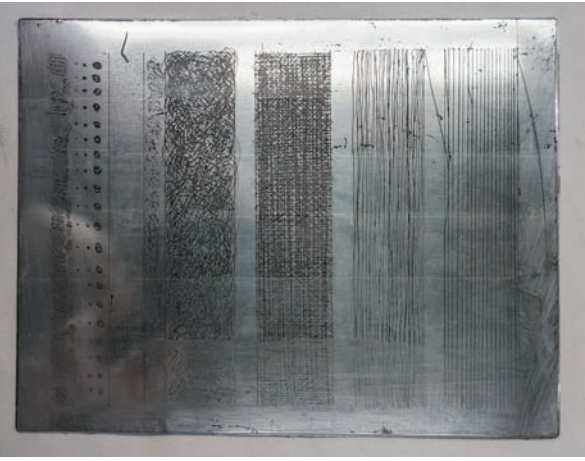
また、ユトレヒト芸術大学では全学の教室、工房などの流しの下部にフィルターシステムが取付けられている。例えば、絵具が流しに直接流されたとしてもフィルターで濾過し、水をリサイクルするようなシステムを取り入れている。



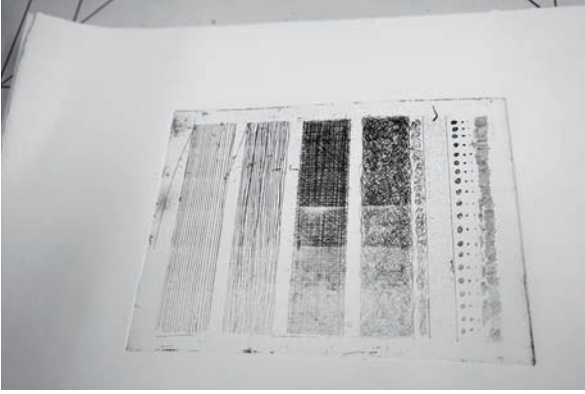
水洗後、酢を使用して版表面を慎重に拭く。版に残っていた化学変化によって生成された、銅、酸化銅の残留物が除去され、腐蝕された版が見えてくる。



また、どの程度腐蝕されているかの判断が難しい場合は、タルクを版表面に与えウエスで伸ばすと大体の腐蝕具合が確認できる。残ったタルクは水や酢で拭く。



グランドを溶剤で落としたテストプレート



インクを詰め、拭き取り、エッチングプレスでプリントし完成。

亜鉛板の場合は、腐蝕具合が銅版による塩化第二鉄と比較すると大胆で、V字型に腐蝕されていくので、腐蝕で出来上がるラインが力強いのもその特徴の一つである。また、この硫酸銅による腐蝕液はその効力が弱くなってくると溶液の色が薄くなってくる。液が疲れきってしまえば、最後には色が無くなってしまうので、色がある程度あれば次回の腐蝕液として使用可能であるが、水分の蒸発を防ぐ為に、使わない場合はバットにアクリル板などで水分蒸発防止の蓋をする。もしくはプラスチック容器などに移し替え保存をする。色が無くなり使い終わった廃液は、まず廃液中に残っている残留物をフィルターなどで取り除き、残りの廃液は炭酸ソーダを加え中和処理を行う。取り除いた残留物は有害廃棄物として捨てる。使用する腐蝕液の状態により結果がかなり左右されるので、このようなテストを行った後に本作品の制作へと段階的に取り組んで欲しい。

おわりに

版画工房における技術やその版画教育は、いつでもこの工房を訪れても興味深いものがある。海外においてはその傾向は強くなり、お互いの取り組みや方法を知り合い、共通した話題や異なる点を発見するのは面白い経験である。本研究において惜しめない機会を与えていただいた、オランダ、ユトレヒト芸術大学とドド・ソエセノ教授に感謝を申し上げたい。

協力

- ・ユトレヒト芸術大学、ドド・ソエセノ教授
Prof. Dodog Soeseno, HKU – University of the Arts Utrecht

参考文献

- ・Green Prints, Cedric Green's web site.
「etching zinc and steel plates safely with copper sulphate」
〈<http://www.greenart.info/galvetch/conftram.htm>〉
- ・Warringah Printmaking Studio web site.
「Safer Printmaking, Etching zinc with copper sulphate mordant」 by Ad Stijnman
〈http://www.printstudio.org.au//sa/stijnman_zinc.pdf〉
- ・Bill Chambers web site. 「Etching zinc and aluminium with copper sulphate PDF」
〈[http://www.billchambers.org/images/artists%20notes/etching with_copper_sulphate.pdf](http://www.billchambers.org/images/artists%20notes/etching_with_copper_sulphate.pdf)〉

トピックス

九州・沖縄版画プロジェクト 2015 報告

九州産業大学

古本元治

九州産業大学

加藤 恵

加藤 恵

九州産業大学

加藤 恵

九州産業大学

九州産業大学

九州産業大学

九州産業大学

九州産業大学

九州産業大学

九州産業大学

古本元治

1981 年 東京藝術大学大学院美術研究科版画研究室修士課程修了

1992 年 92 版画 [期待の新人作家] 大賞展 買上賞 (東京)

1993 年 第 8 回アジア国際美術展日本委員会 奨励賞

2004 年 梅田画廊 個展 (大阪)

2014 年 福岡日動画廊 個展 (福岡)

現在 九州産業大学芸術学部美術学科主任教授

加藤 恵

2000 年 九州産業大学大学院芸術研究科美術専攻修了

2014 年 日本版画協会会員

現在 九州産業大学芸術学部助手

東亜大学芸術学部非常勤講師

はじめに

昨年に続き、本プロジェクトは 2 回目を無事に開催する事が出来た。九州・沖縄圏内の版画学会会員を中心に企画された本プロジェクトは、今回、新しい試みとして vol.1「全国大学版画展受賞者巡回展 (九州)」、vol.2「東北・九州・沖縄教員・学生版画展」を開催、また昨年同様 vol.3「高等学校生徒による版画作品展」、特別企画として「九州・沖縄版画プロジェクトー北と南の版画展ー交流小作品展」、会期中において、小林敬生氏による講演会、高校生のためのワークショップを開催した。前回の反省点を活かし、今回は 3 部の展覧会を構成し、1 つの会期 (12 月 11 日～ 20 日) とすることで、観覧者数の増加、またスタッフの負担の軽減を図った。



矢野裕也 (学生) デザインによるチラシ

前回の評判も高く、さらに新しい試みとしての vol.1、vol.2 の話題性もあり、遠方からの観覧者も多く、昨年の観覧者数を大きく上回る結果となった。また、高校生のためのワークショップでは、多くの参加者となり、高校生のみならず、高校教員との交流など「版」を通した芸術の新しい可能性を見出すことができたと考える。

このプロジェクトの「版の力」を考察する目的に対し、今回の活動を通して九州・沖縄圏内での現状を実感すると共に、今後の活動についての可能性を感じる展覧会となった。

また版画学会より vol.1、vol.2 の作品運送費の援助をいただいたき、さらに充実した展覧会を開催する事が出来た。

九州・沖縄版画プロジェクト 2015

日時：2015 年 12 月 11 日 (金) ～ 20 日 (日)

会場：九州産業大学美術館、九州産業大学芸術学部アートギャラリー、九州産業大学オープンスペース

「Vol.1 全国大学版画展受賞者巡回展 (九州)」

出品点数：第 39 回展受賞者作品 26 点

九州産業大学過去受賞者 3 点

合計：29 点

来場者数：321 名



Vol.1 会場風景

Vol.1 では、昨年開催された第 39 回全国大学版画展の受賞者作品 26 点、また過去に九州産業大学で受賞した作品の内 3 点、合計 29 点の展覧会となった。新企画として九州の地に初めて巡回展開催を実現できた事は 1 つ大きな成果であったと思われる。来場者の反応もよく、「これが版画!」という驚きの言葉を聞くことは、嬉しい響きであった。版画学会、全国大学版画展等、説明が必要ではあったものの、多くの方に観覧していただく事は、今後の活動に大きく影響するものであり、良い機会となったと実感している。

なお、運送にあたり、年間を通して 3 回もの巡回で梱包資材の破損、汚れが多く、作品返送に手間取った。また年末の忙しい時期だった事もあり、連絡が不十分であった事は大きな反省点であり、次回の課題としたいと考える。

Vol.2 東北・九州・沖縄教員・学生版画展

ゲスト：小林敬生、石橋佑一郎

参加校：宮城教育大学、山形大学、東北芸術工科大学、東北生活文化大学、沖縄県立芸術大学、大分県立芸術文化短期大学、大分大学、筑陽学園高等学校 (教員)、八幡中央高等学校 (教員)、福岡女学院大学、九州造形短期大学、九州産業大学

参加者数：62 名

出品点数：63 点

来場者数：332 名

【関連イベント】講演会 (日本美術家連盟 主催)

講師：小林敬生氏「自作と現代版画を語る」

日時：2015 年 12 月 12 日 (土) 10:40 ～ 12:10

Vol.2 では、九州産業大学芸術学部アートギャラリーで開催されている vol.1 との関連として、版画学会、東北地区ブロックの 4 大学 (宮城教育大学、山形大学、東北芸術工科大学、東北生活文化大学)、九州・沖縄地区ブロックの 6 大学 (沖縄県立芸術大学、大分県立芸術文化短期大学、大分大学、福岡女学院大学、九州造形短期大学、九州産業大学)、版画教育を率先して行っている高等学校 2 校の教員 (筑陽学園高等学校、八幡中央高等学校) による北と南を結ぶ交流の場として展覧会を開催した。

展示会場入り口にゲストとして小林敬生氏、石橋佑一郎氏の作品、前半に東北地区ブロック 4 大学の教員、学生の作品を展示。後半から沖縄、大分、福岡、最後の九州産業大学教員、学生の作品を展示したが、作品点数が多かったため、一部を 3 階のオープンスペースに展示。また今回、大分県立芸術文化短期大学の於保氏によるインスタレーションをオープンスペースに展示するなど、「版画表現」から「版」を通した幅広い表現まで、多くの版表現を観覧できる機会となった。

関連イベントとして小林敬生氏による講演会では、版画の歴史、ご本人の作品を通して現代版画について語っていただいた。学生から一般の方々と参加者の幅も広く、講演会終了後、聴講されたほとんどの参加者が再度展覧会に足を運ぶなど、とても印象的であった。

また、同日夕方に開催されたレセプションでは、小林敬生氏、石橋佑一郎氏はじめ、特別企画の参加者の石川忍生氏、安河内裕也氏他、教員学生と多くの方が参加。展覧会会期中も東北生活文化大学の大堀恵子氏、沖縄県立芸術大学の高崎賀朗氏等、遠方からも来福いただき、さらに多くの交流の場が広がった。



講演会



Vol.2 会場風景



大分県立芸術文化短期大学 於保先生によるインスタレーション

Vol.3 高等学校生徒による版画作品展

参加校：〔福岡県〕九州産業大学附属九州高等学校、福岡県立光陵高等学校、福岡県立古賀竟成館高等学校、福岡県立小倉東高等学校、筑陽学園高等学校、福岡県立柏陵高等学校、久留米市立南筑高等学校、福岡県立宗像高等学校、福岡県立八幡中央高等学校〔沖縄県〕沖縄県立開邦高等学校、沖縄県立首里高等学校

参加校：11校（沖縄県2校、福岡県9校）

出品点数：111点

Vol.3では昨年同様、高校生による版画作品展である。昨年の経験を踏まえ、事前連絡及びいくつかの高校での版画ワークショップ等を行った事で、昨年の8校から11校と増え、教育の一環としての作品から美術部による作品と各高等学校の特色ある版画作品の展示となった。会場もオープンスペースという事もあり、学生の観覧も多くあったようである。



Vol.3 会場風景

会期中には、内田るり氏を講師にワークショップ「銅版画 一版多色刷りとドライポイント制作」を開催。参加者も当時予定していた定員を大幅に超える形となった。特に美術室に機材がなく授業で版画を取り

入っていない高校、美術の事業自体のない高校生の参加者を中心に新しい経験として良い体験になったのではないと思われる。

またワークショップ終了後、希望者のみの展覧会見学を行った事で、さらに作品を身近にみる経験となり、高校生より多くの質問を受けるなど充実した時間となった。

（詳細は別稿 pp.70～71）

【特別企画】「九州・沖縄版画プロジェクトー北と南の版画展ー交流小作品展」

会場：ギャラリーおいし

日時：2015年12月8日（火）～20日（日）

出品者数：72名

出品点数：73点

来場者数：417名

特別企画では、昨年のプロジェクトに参加いただいた九州・沖縄出身、九州・沖縄圏内で制作活動を行っている作家、九州・沖縄とゆかりのある作家、vol.2で参加の版画学会東北地区ブロックの4大学の教員、学生による小作品展である。九州産業大学での展示会期よりも長く、福岡市天神の人通りの多いギャラリーだった事で、来場者も多く、ギャラリーで情報を知り、美術館へ足を運ぶ方も多くいた。また会期中、大学での講演会終了後の夕方に開催したレセプションパーティでは、昨年同様、意見交換の場として、盛況のもと終える事ができた。



ギャラリーおいし 会場風景

まとめ及び今後の展開

前回の反省を踏まえ、今回のプロジェクトではスケジュールを組んだものの、大学版画展や他展覧会との兼ね合いで12月の厳しい時期での開催という結果、参加者及び展覧会スタッフの負担は大きいところであった。しかしながら、前回より100名以上の来場者の増加、高校の美術教員及び高校生にとって年間のイベントも終了した良い時期だったとの意見を伺っている。

また、前回課題としていた広報活動では、複雑な展覧会内容だった事もあり数社の新聞社へ直接説明に伺い、2社の新聞社より取材、展覧会紹介を大きく取り上げていただいた事で、後半での来場者が増加。また、版画学会からの予算により、運送費の軽減でき、展示などの運営の充実を図る事ができた。

次回も12月に展覧会を予定。内容を変えず、改めて作品運送、展示等の企画・運営の検討を行っていきたいと考える。

最後に、今回のプロジェクトに対し協力していただいた版画学会、東北・九州・沖縄地区の参加者、他皆様に厚く御礼申し上げます。また、ご参加いただいた作家、教職員スタッフ、ギャラリーおいしの皆様にも感謝申し上げます。

トピックス

九州・沖縄版画プロジェクト 2015 ― 版画を通した高校生との交流 ―

九州・沖縄版画プロジェクト事務局
九州産業大学芸術学部 助手

加藤 恵

九州・沖縄版画プロジェクト ワークショップ 担当
九州産業大学芸術学部 非常勤講師

内田るり

2014 年より始まった九州産業大学「九州・沖縄版画プロジェクト」では「高等学校生徒による版画展」に重きを置いて、展覧会及びワークショップを開催してきた。

展覧会運営にあたり各高等学校への参加のための広報活動の中、芸術系の専攻のある高校については版画の授業を取り入れている事もあり参加していただいたものの、美術の授業時間の減少、費用、道具の問題など、実際に授業に取り入れたくても難しいとの答えも多くあり、厳しい現状を突き付けられるものとなった。

しかしながら、2014 年のプロジェクトの実績や数校への版画のワークショップなどにより、8 校から 2015 年には 11 校とプロジェクトへの参加高校も増え、さらに、施設を活用したワークショップを重視した大学ならではのワークショップは、参加者数 39 名と評判もよく、美術の授業のない高校の生徒や興味をもって見学に来られた先生もおられた。

版画を通して、高校生や美術教員との交流が年々増えていくにつれ、厳しい現状をみせられる事となったが、その状況下の中「新しい情報」を求める思いもまたしっかりと感じている。

この活動を通して、今後の展望として、施設、機材を使用しない美術室で出来る版画技法の開発、美術教員との勉強会等、大学・高校・中学と縦の繋がりをもち、情報を共有、相互啓発を今後も考察していくべきではないだろうか。



学校法人福原自由ヶ丘高等学校による出張ワークショップ風景

高校生のためのワークショップ
「銅版画 一版多色刷りとドライポイント制作」
執筆：内田るり

日程：2015 年 12 月 20 日（日）13:00 ～ 15:00
会場：九州産業大学 19 号館 2 階 版画室
主催：九州産業大学
九州・沖縄版画プロジェクト実行委員会
参加者数：39 名
（高校生 34 名、高等学校教員 4 名、中学校教員 1 名）

今回のワークショップは、銅版画は初めてという高校生と引率の教師の方々を含め 39 名という人数で、2 時間内に版の制作から刷りまで完成させるということでした。

短い時間なので、大学の版画室を見学し、銅版画の制作するという雰囲気だけでも味わえればと思っていましたが、大変スムーズに全工程を終えることができ、全員プリントした作品を持ち帰ってもらうことができました。



一版多色刷りデモンストレーション

まず初めに、一版多色刷り（viscosity）のインクののせ方などのデモンストレーションを行いました。これは今回講師をしている私の作品のメインである技法で、面白いと興味を持ってもらえたのではないかと思います。

次に簡単な銅版画の制作の流れと用具の説明をし、すぐに作業に取りかかってもらいました。今回は時間短縮のため、大きさは 8 × 5 cm で 0.5mm 厚の薄い銅板に、プレートマーク無しということで、ドライポイントに挑戦してもらうことにしました。中には予

習で、エスキースをしてきている生徒もいましたが、殆どの生徒がぶっつけ本番で、直接版にニードルで引っかいていく作業にはいっていききました。

初めてにもかかわらず、みんな躊躇なく作業を進めていき、30 分経つ頃には、もう印刷できる生徒が何人かできてきました。

一人の生徒の版を使ってインク詰めと拭き取り、プレス機の使い方など、印刷の仕方を説明しながら、一通りの工程を見せた後、各自で印刷しました。紙は、前もって湿らせておいたハガキ（ブレダン紙）を使い、2 台のプレス機で 1 台につき、2 ～ 4 枚ずつ刷ってもらいました。

手をインクで真っ黒にしながらも、やはりプレス後の自分のプリントを見る時は本当に嬉しそうで、版画の楽しさを味わってもらえて良かったと思います。

印刷作業では、本学で版画を学んでいる 3 年生と修士課程の 2 年生にアシスタントとして手伝ってもらいましたが、おかげでインクを詰める時の大混雑も緩和でき、うまく時間内の完成につながったのではないかと思います。

短い時間の中でしたが、美術が大好きな高校生の皆さんと一緒に版画の時間を持てたことは、大変楽しく有意義なひとときでした。



ドライポイント制作

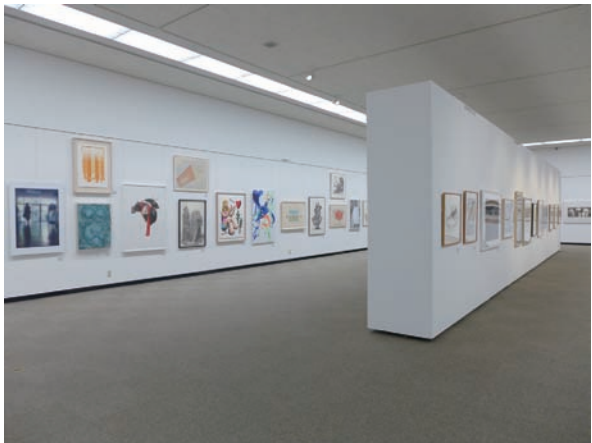
Ⅰ 報告Ⅰ

「第 40 回全国大学版画展」報告

日本大学

笹井祐子

第 40 回全国大学版画展は、日本大学藝術学部が展覧会事務局を担当致しました。今回の展覧会は町田市立国際版画美術館で開催されるようになってから 29 回目となります。そして今年度は、改修工事後に開催されました。新しくなった会場は、学生作品の迫力が伝わってきました。このような場を提供して下さっている美術館の方々に感謝すると同時に、この展覧会の運営に携わっていただいた版画学会会員及び学生の皆様に心より感謝申し上げます。



新しくなった展示会場

■ 展覧会及び学生販売

第 40 回全国大学版画展は例年通り、町田市立国際版画美術館において、2015 年 12 月 5 日～20 日の日程で開催された。全国の美大、芸大、教育系大学、短期大学、専門学校、各種学校のほかチェンマイ大学(タイ)も参加し、49 校から 243 名・243 点の出品があった。

搬入、展示、搬出作業も含めて大きな問題も起こらず、順調に進行し会期を終了することが出来た。また、学生作品販売は、エントランスホールにおいて、同じ日程で行われた。出品校 33 校から 310 名・1711 点の参加があった。昨年に価格の改定や購入枚数の制限等あったが、今年度も大きな混乱もなく実施することが出来た。今年度は、出品作品・参加人数ともに大幅に減少があった。



展示作業担当校の学生・教員

■ 展覧会開催と学生販売における各校の分担

展覧会事務局：日本大学。ポスター制作：町田市立国際版画美術館。DM制作：日本大学。ポスター・DM発送：日本大学。搬入：12 月 1 日 女子美術大学 / 東京造形大学 / 東京藝術大学 / 武蔵野美術大学 / 多摩美術大学 / 日本大学（展覧会事務局）（計 38 名）。展示陳列：12 月 3 日 女子美術大学 / 多摩美術大学 / 東京藝術大学 / 東京造形大学 / 武蔵野美術大学 / 東京学芸大学 / 和光大学 / 日本大学（展覧会事務局）（計 73 名）。搬出撤去：12 月 22 日 女子美術大学 / 東京造形大学 / 東京藝術大学 / 武蔵野美術大学 / 多摩美術大学 / 日本大学（展覧会事務局）（計 56 名）。版画学会委託搬出：12 月 23 日 日本大学（展覧会事務局）（計 2 名）。パーティー係：女子美術大学 / 創形美術学校（計 10 名）。学生会場当番：12 月 1 日～20 日 日本大学 / 武蔵野美術大学 / 女子美術大学 / 多摩美術大学 / 和光大学 / 創形美術学校 / 東洋美術学校 / 東京学芸大学 / 東海大学 / 東京家政大学 / 女子美術短期大学 / 武蔵野学園 / 筑波大学 / 東京藝術大学 / 東京造形大学 / 各日 4 名ずつ（計 60 名）。収蔵受賞作品撮影：12 月 22 日 東北芸術工科大学（学会事務局）。

学生作品販売部門：多摩美術大学。搬入：12 月 1 日 多摩美術大学（計 6 名）。学生販売当番：12 月 1 日～20 日 多摩美術大学 / 武蔵野美術大学 / 女子美術大学 / 日本大学 / 和光大学 / 創形美術学校 / 東洋美術学校 / 東京学芸大学 / 東海大学 / 東京家政大学 / 女子美術短期大学 / 武蔵野学園 / 筑波大学 / 東京藝術大学 / 東京造形大学 / 各日 4 名ずつ（計 60 名）。搬出：12 月 20 日 多摩美術大学（計 14 名）。

*（ ）内の数は、教員・スタッフ・学生の総数



展示作業



落下作品による修正作業

■ 記念シンポジウム

40 回記念シンポジウム「大学版画展の 40 年、そして未来へ」が、12 月 5 日 14:30～16:00 町田市立国際版画美術館 講堂において開催された。司会：三木哲夫（兵庫陶芸美術館館長）パネリスト：池田良二、木村秀樹、小林敬生、中林忠良、吹田文明（50 音順・敬称略）。（詳細は別稿 pp.74～75）

■ 公開セミナー

公開セミナー「製本のワークショップ」が 12 月 6 日 13:00～16:30 町田市立国際版画美術館アトリエにおいて開催された。講師：西尾彩（ブックバインダー）。参加校：東北芸術工科大学 / 女子美術大学短期大学部 / 創形美術学校 / 武蔵野美術大学 / 多摩美術大学 / 日本大学（計 18 名）。（詳細は別稿 pp.76～77）

■ 買い上げ賞

例年通り、買い上げ賞は版画学会会員の方々の投票を集計したうえで、以下の 31 名が受賞した。

大森弘之・齋藤僚太・松江仁美（東北芸術工科大学）、所彰宏・松塚実佳・村上早（武蔵野美術大学）、色川美江・岩田駿一・大杉祥子（東京藝術大学）、田中西・薄井明香・小黑実咲・宮川千明（東京造形大学）、関貴子（日本大学）、日高衣紅（筑波大学）、小田千夏・栗田ふみか・佐野友音・高島美幸・水野愛里・太田絵理（女子美術大学）、霧生まどか・岸由紀子（多摩美術大学）、田中藍衣・箱山朋実（愛知県立芸術大学）、木下珠奈・鈴木結紀子・櫻井想・小西景子（京都市立芸術大学）、森茜（大阪芸術大学）、杉本奈奈重（京都精華大学）。*敬称略



授賞式風景

■ 観客賞及び、プレゼント作品寄贈の方々

観客賞は、会期中に来場された方々の投票で色川美江さんの《under the ground》リトグラフ（東京藝術大学）に決定した。また、アンケートにご協力いただいた方々の中から抽選で 5 名に以下の版画学会会員からの寄贈を受けた作品をプレゼントした。池田良二、木村秀樹、小林敬生、中林忠良、吹田文明（50 音順・敬称略）。

Ⅰ 報告Ⅰ

「第40回全国大学版画展 記念シンポジウム」報告

— 大学版画展の40年、そして未来へ —

日本大学

笹井祐子

第40回全国大学版画展が、版画学会と町田市立国際版画美術館との共催により、2015年12月に同美術館で開催されました。

第40回全国大学版画展 記念シンポジウム

— 大学版画展の40年、そして未来へ —

会場：町田市立国際版画美術館 講堂

日時：2015年12月5日（土）14:40～16:00

主催：版画学会 / 町田市立国際版画美術館

【司会】

三木哲夫

【パネリスト】

池田良二 / 木村秀樹 / 小林敬生 / 中林忠良 / 吹田文明
（50音順・敬称略）



シンポジウム会場の様子

版画学会は「日本の美術大学に版画教育の進歩発展と、版による造形表現の研究」を目的として、1974年「大学版画研究会」として発足しました。以後、1986年に「大学版画学会」と改称し、2013年には「版画学会」と改組し現在に至っています。

展覧会名も「大学版画展」から「全国大学版画展」と名称変更され、さらに会場についても「大阪フォーラム画廊東京支店」から「丸の内画廊」へ移り、そして1987年には町田市立国際版画美術館の開館に伴い、同美術館に展覧会会場が移され現在に至っています。公的場所に会場が移されることによって、参加大学が増え、同時に出品点数も増大してまいりました。また同時に参加学生達の意欲的な作品も増え、さらにその質の高さも顕著に表れるようにもなりました。このように学生と教授陣、そして美術館学芸員が一丸となって取組む姿勢は、版画だからこそ出来るのだと言えるかも知れません。そして、将来の作家育成に尽力し、美術教育活動にも着実な実績を上げている全国的組織を他には知りません。とは言えこの現状に甘えるのではなく、展覧会もさることながら、学会の運営等について、どのように進めて行ったら良いか、第40回全国大学版画展を大切な一区切りにして、検討すべき時期が来たのではないかと思います。そこで、学会の歴史を考察し、将来への道筋を考えてはということで、シンポジウムを企画することに致しました。シンポジウムは学生達にも参加してもらい、学会の歴史的背景について伝え、さらに今後の学会のあり方について、将来を見つめながら、その方向付けを共有してもらいたいとの思いもありました。

シンポジウムを開催するにあたり、歴代会長の中からパネリストをお願いすることにしました。何を置いても、まず最初に「大学版画研究会」の発足当時のメンバーのお一人で、20年以上会長職を歴任されてこられた吹田文明先生をお願いすることにしました。吹田先生は、『大学版画学会』第28号（1998年12月）に「22年間の会長職を振返って」を執筆され、大学版画研究会発足の頃を論じられていることから、色々と当時の状況をお話し頂けるものと考えました。取り分け「全国大学版画展」を始める切っ掛けや、「学生作品販売」等々のメイン企画の提案理由などをお話し頂き、そこから話が展開出来ればとも考えました。そして歴代の会長の中から、中林忠良先生、木村秀樹先生、池田良二先生、小林敬生先生の4人の方々にもパネラーをお願いし、司会には兵庫陶芸美術館館長三木哲夫氏をお願いすることに決定しました。会場は町田市立国際版画美術館講堂で12月5日に開催致しました。シンポジウムは約100名を超す聴講者を得て開催され、開始当初から熱気を帯びて始まりました。



壇上にて司会者と5人のパネラーの様子

最初に有地会長から、パネリスト5名の経歴と版画学会における功績の紹介がなされ、次に司会の三木氏の紹介が行われました。そして、有地会長から三木氏へ司会のバトンタッチが行われ、シンポジウムが開催されました。

吹田先生は、日本の美術教育の中に版画教育を普及させ、いかに浸透させていったかをお話になられ、中林先生は駒井哲郎氏とのエピソードに加え、「版画年04-05」「ispap JAPAN」開催の経緯についてお話を

られました。木村先生は関西における大学版画学会の認知度、特別検討委員会における技法の表記に関する検討についてお話され、池田先生は継続して繋いでいくことをお話されました。小林先生は1回目からの学生受賞作品と「現代版画の潮流展」収蔵作品の活用、学会改組の説明をされました。

時間はあっという間に流れて、もっとお話を聞きたいといったところが本音でした。そして、講堂には立見も出るほどの盛況ぶりで、年齢層も幅広く参加していました。

歴代の会長からお話を頂けたことは、皆さんにとって意義のあるシンポジウムだったのではないのでしょうか。そして、「大学版画展の40年、そして未来へ」というテーマを共有出来たことは、とても貴重な時間だったと思っています。



左上から：三木哲夫、木村秀樹、池田良二、小林敬生、有地好登
左下から：吹田文明、中林忠良（敬称略）

｜ 報告 ｜

公開セミナー

「製本のワークショップ」 報告

— 自分だけのスケッチブックを作ろう！ —

日本大学

大橋朋美



講師の西尾彩氏（ブックバインダー）

■企画の経緯と意図

今年度の公開セミナーは、2015 年 12 月 6 日（日）町田市立国際版画美術館アトリエにて、ブックバインダーの西尾彩氏をお迎えし「製本のワークショップ」を開催した。

版画は印刷から派生した絵画表現であり、印刷は「本」と深い関わりがある。版画という印刷物と深い関係がある「本」について、制作工程・構造を知ること、版制作において新しい表現の発見につながることを期待する。今回教えていただいた製本方法は、接着剤を使用しないで作るというものだった。普段、版画制作において使っている紙についても、素材、特質をまた違う方向から学ぶことができると共に、製本で使用する道具の扱い、装丁についても学ぶことができる。

「本」について制作工程・構造を知ることにより新しい版表現への何かしらのきっかけになるよう、ワークショップを開催することとなった。

■ワークショップの内容、作業の流れ

時間 / 13:00 ～ 16:00

場所 / 町田市立国際版画美術館アトリエ

参加人数 / 18 名

13:00 ～ 全体的な制作の流れの説明

13:15 ～ 表紙の作り方の説明・制作

14:15 ～ 折丁の糸かがりの説明・制作

15:15 ～ 仕上げ（中身に表紙をつける）

15:30 ～ 箔押し・制作

16:00 ～ 片付け・終了

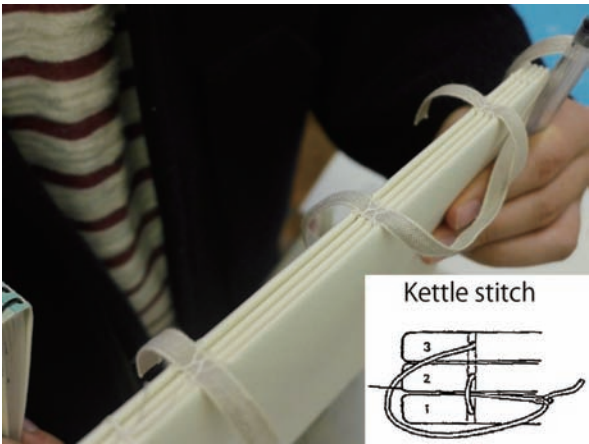
参加校

東北芸術工科大学 / 女子美術大学短期大学部 / 創形美術学校 / 武蔵野美術大学 / 多摩美術大学 / 日本大学(学生スタッフとして参加) 計 18 名



7 テーブル各 3 名ずつに分かれ作業を行った。

作業道具類は西尾氏、町田市立国際版画美術館、日本大学より事前に各テーブルに用意。

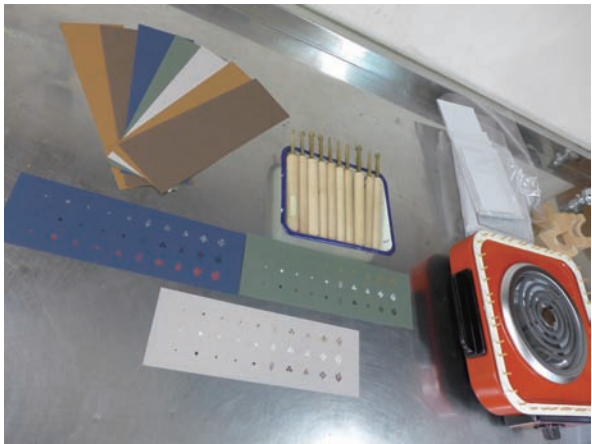


折丁の作成。蜜蝋で作られた製本糸を使用し、4 セットある折丁をひとまとめにしていく。

「Kettle stitch（ケトルステッチ）」という方法でかかっていく。



ひとまとめになった折丁に最初に作った表紙をつけていく。



最後に好きな型と箔の色を選び、箔押しをして完成。



■ワークショップを終えて

「本」は版画と深い関わりをもちながらも、構造がどのようなになっているかを実際に目にしたことがある、もしくは作ったことがある人は少ないのではないだろうか。

今回は接着剤を使用しない製本方法を教えていただいたが、これを機に製本についてもっと深く学んでみたくなった学生もでてきただろう。自らが体験してみて大変勉強になったと思う。完成した自分だけのスケッチブックにたくさん描いて、新しい版表現へのきっかけ作りにつながってゆくことを期待したい。

最後に、今回のワークショップを担当してくださった西尾彩氏をはじめ、多大なご協力をいただきました町田市立国際版画美術館、ご担当者の皆様に心より感謝申し上げます。



完成した本を手に記念撮影

Ⅰ 報告 Ⅰ

「第 9 回大学版画展受賞者展」報告 — 第 39 回全国大学版画展受賞者による作品展 —

文化学園大学

北浦 肇



■ 展覧会概要

展覧会名：第 9 回大学版画展受賞者展

会期：2015 年 7 月 15 日（水）～ 28 日（火）

レセプション：7 月 18 日（土）17:00 ～ 19:00

会場：文房堂ギャラリー

主催：版画学会 / (株) 文房堂

展示内容：第 39 回全国大学版画展受賞者 31 名中 27 名が参加し、受賞作品 23 点、受賞作に準ずる作品 4 点、小作品 18 点を展示した。

出品者名：木村光里、村上早、木村祥乃、中村美穂、中村真理、小野澤久美、関貴子、鈴木理恵、色川美江、小黒実咲、中村花絵、近藤沙桜里、箱山朋実、小野修平、波能かなみ、片岡外志子、増田早希、増田奈緒、小林あやめ、野崎優里、秋庭麻里、二井矢春菜、佐藤絵里那、廣畑聡美、鈴木智奈美、坂井孝祥、川村紗耶佳（順不同）

来場者数：401 名

販売実績：小作品 7 点（担当：文房堂）

■ 主旨

本展の主旨は、版画表現の啓蒙と普及、特に新人作家である受賞者の作品を紹介することにある。版画普及活動の場として歴史のある文房堂ギャラリーを無償でお借りして、上記目的のもと、受賞作品・小作品の展示・販売を行った。

■ 展覧会までの準備

1 月中旬、第 39 回大学版画展の受賞者データをもとに受賞者全員へ出品要項を送付し、参加の意思や作品データ・返送先などについて確認した。次いで 3 月下旬～5 月にかけて、DM 7000 枚・ポスター（A2）200 枚を作成。作者の承諾を得た受賞作品画像を利用し、グラフィック社のネット注文により印刷後、各大学・美術館などへ送付した。6 月には出品者に対して、小品を含む作品販売に関する最終確認、会場当番の依頼・調整を行った。

■ 搬入・展示・搬出

・7 月 13 日（月）搬入・開棚（文房堂）

・7 月 14 日（火）展示（文房堂・文化学園大学）

・7 月 29 日（水）撤去（文房堂・文化学園大学）

・7 月 30 日（木）東北芸工大へ発送（文房堂）

開棚の際に 1 点アクリルの破損が見つかったため、文房堂から運送業者へ連絡しアクリルを入れ替えた。

■ レセプション

7 月 18 日、出品者 15 名と教員 9 名、その他一般の方々の参加によりレセプションが行われた。有地会長のごあいさつに続き、出品者 1 人 1 人の作品解説と質疑応答があり、参加した学生同士の活発な意見交換が見られた。有意義で貴重な交流の場となった。



次年度に向けて

今回の展示や梱包作業において、取り扱いにやや不安を感じる作品があった。東北・九州を含む長期の巡回移送・展示の事も考慮し、額装や梱包方法について出品者に注意を促したい。また、作業に必要な学生アルバイトの人数確保のため募集方法などについて、改善を検討したい。

Ⅰ 報告 Ⅰ

「第 9 回大学版画展受賞者展」山形 巡回報告 「版画の断層－3」

東北芸術工科大学

若月公平



■ 展覧会概要

展覧会名：「版画の断層－3」

会期：2015 年 9 月 28 日（月）～ 10 月 10 日（土）

会場：東北芸術工科大学 本館 7 階ギャラリー

主催：東北芸術工科大学 / 版画学会

協力：町田市立国際版画美術館 / 山形大学 / 宮城教育大学 / 東北生活文化大学

■ 展示内容

- 第 38 回大学版画展受賞者作品（26 名・26 点）
出品者名：秋庭麻里、鈴木智奈美、増田早希、佐藤絵里那、中村花絵、中村美穂、木村光里、廣畑聡美、坂井孝祥、色川美江、小野澤久美、野崎優里、関貴子、木村祥乃、中村真理、村上早、波能かなみ、小野修平、鈴木理恵、増田奈緒、二井矢春菜、小黒実咲、片岡外志子、箱山朋実、近藤沙桜里、小林あやめ（順不同）
- 東北版画 （27 名・30 点）
東北芸術工科大学：4 名・5 点
山形大学：6 名・8 点
宮城教育大学：4 名・4 点
東北生活文化大学：13 名・13 点
- 特別展示 大学版画展歴代受賞作品
‘84 年～ ‘86 年（13 名・13 点）
作家名：長島充、胡子修司、古本元治、山口真祐、長尾浩幸、藤浪理恵子、遠藤竜太、木下恵介、井上厚、倉地久、芳野太一、栗本佳典、八木なぎさ（敬称略）
入場者数：263 名

■ 所感

全国大学版画展受賞者作品展示を主軸に、大学版画展歴代受賞作品と山形近隣 4 大学学生作品との併設展示は今回で 3 回目になる。歴代受賞作品は、‘84～‘86 年の作品が 13 点並んだ。大学版画展開催より約 10 年経過した時期のこれら作品の様相の展開は目を見張るものがある。技法的練達度、表現の視点の捉えどころなどは「現代版画」と称される版画の流れの一断面を担うのではないかと思えるほど、学生の作品が加速度的に近代化したように見える。それは、各大学で行われた熱心な版画教育の成果であることは当然であり、視点を変えれば表現の振幅が大きく変動する版画界の縮図にも見える。

東北の現在の学生たちにとって、作品の時代的変容のありようを見せる＜時間軸＞を持った歴代受賞作品と、＜平面軸＞として同世代の受賞作品が持つ各地域の多様な表現と、この二つの軸を捉える彼ら東北の学生の＜現時点軸＞を持って各自の作品を同じ空間に並べリアルに三者を見渡すことは、自身の立脚点を確認、認識する上でとてもよい教育的機会と捉えている。

時空を越えて過去と現在、また地域の広がりを持って作品が並ぶことは、デジタルメディアでなく現物的実態である支持体に複数刷られる版画というメディアであるからこそできることであり、歴代受賞作品が町田市立国際版画美術館に収蔵されている重要性を再認識するものである。

今後も歴代作品のオーバーサイズなど、この企画展示を開催する上で物理的ハードルはあるものの可能な限り継続したいと考えている。



展評

第 40 回全国大学版画展 展評

町田市立国際版画美術館 / 学芸担当課長

高木幸枝

第 40 回展では、存在の希薄さや不確かさを暗示する（もしくは、そのように見える）主題が多かったように感じた。茫漠さのなかに見え隠れする、脆く崩れやすい自己。個と多数、内側と外側などという視点の移動にともなう虚無感のようなもの。そんな感覚的表現のなかにも特に目を引いた例を以下に紹介する。

松江仁美《町》（東北芸術工科大学）は、小さな「個」の表現から始まる。増殖し集積して形成された異様な塊は、「町」なのだろうか。個と多数の対比を巨視的に捉えた視点が秀逸だ。大森弘之《black clouds》（東北芸術工科大学）は虚空に浮遊するモノトーンの球形だ。題名通りの黒雲か、あるいは暗雲というべきか。フォルムの奥に沈潜する宇宙的な危うい感覚が面白い。田中西《見つめる》（東京造形大学）は、極端に単純化した漆黒の画面を呈示する。平面に表現された無と深淵の境地は、存在そのものを問いかける。

身の回りの事物から展開する日常と非日常。そうした光景のなかに表現される、身体の欠如と喪失感。それは死の恐怖をも連想させる。

村上早《まわる》（武蔵野美術大学）は意表を突く場面のクローズアップだ。車輪にからむ衣服の裾、そして犬。欠損した身体の表現が、存在の希薄さと不安を助長する。宮川千明《無き殻》（東京造形大学）は小さなボタンのついた女性用衣服そのものを呈示した。題名からは「亡骸」の二文字が暗示され、肉体の死がほのめかされる。森茜《Replace #1—Woolen yarn》（大阪芸術大学）は、メリヤス編みのセーターを題材とした。明らかに不自然なその形に、本来そこにあるべき存在の欠如が暗示される。

さらに内省し、身体の内側まで暴き出そうとする表現もある。鮮烈だが、ある種の痛々しさを禁じえない。

色川美江《under the ground》（東京藝術大学）は地

下茎から派生する壮大な地底の世界を描いた。それは同時に女性の身体内部を暴くものだ。地上にそびえる大木を描いた昨年の収蔵賞作品との対比は興味深い。霧生まどか《健やかな寓話》（多摩美術大学）は独特の淡い質感をもちいて女性の姿を表現した。ところどころに描かれる「絆創膏」が、傷と痛みを暗示する。

紙面の都合で紹介する作品数に限りがあることをご容赦いただきたい。今後の展開に注目したい3点を、最後に特筆したい。

栗田ふみか《お風呂 40》（女子美術大学）は文字通りの、ゆったり暖かい風呂場の光景だ。一昨年の収蔵賞作品とつながる個性的なテーマの、連続する先を見てみたい。日高衣紅《sisters》（筑波大学）は、なだらかな曲線と明暗の効果をもちいて女性の身体を表現した。豊満さとどっしりした存在感が面白い。櫻井想《塑像》（京都市立芸術大学）は、現代的に描き直したギリシャ神話の一場面だ。ピンク色に爪を塗った金髪のダフネ、エロスの放った2本の矢、そして月桂樹。重量感ある表現が異彩を放って面白い。アポロンは、いったいどこへいったのか。

版を介する技法を冷静に御しながらイメージを構築する知的かつ創造的な作業は、ハードルが高いつくづく思う。若い学生諸氏が出品者ならば、なおさらだろう。しかしここ数年にわたり、全般的に「真面目でおとなしい」感じを拭い去ることができないのは、何故だろう。その一方で、作品をいたずらに大型化するのは何故だろうか。

慧眼の士は、かつて欧米から登場した大型版画が、工房とのたぐいまれなコラボレーションによる高度な技術と組織力の賜物だったこと思い出さるだろう。手にあまる大きさに挑戦したばかりに、本来表現されるべき個性の表出が霧散している例が多いように思われる。

最後になるが、2015 年に町田市立国際版画美術館が実施した大規模修繕工事では、想定外の追加工事により、本展開催日程まで危ぶまれるシーンもあった。事態を冷静に受け止め第 40 回展開催にむけてご尽力くださった版画学会の有地会長、学会事務局および展覧会事務局の先生方をはじめ、ご多忙のなかに熱意を持って対応していただいた各部門ご担当の先生方には、この場を借りてあらためて御礼申し上げたい。

第 40 回全国大学版画展
町田市立国際版画美術館収蔵賞作品



京都市立芸術大学 木下珠奈
《P》
80 × 101cm シルクスクリーン



京都市立芸術大学 鈴木結紀子
《おしどり》
83 × 65cm シルクスクリーン



京都市立芸術大学 櫻井 想
《塑像》
100 × 80cm リトグラフ



京都市立芸術大学 小西景子
《光のつぶ》
120 × 85cm シルクスクリーン



大阪芸術大学 森 茜
《Replace #1 - Woolen yarn》
100 × 100cm 銅版



京都精華大学 杉本奈奈重
《See through a leaf》
96 × 66cm 木版



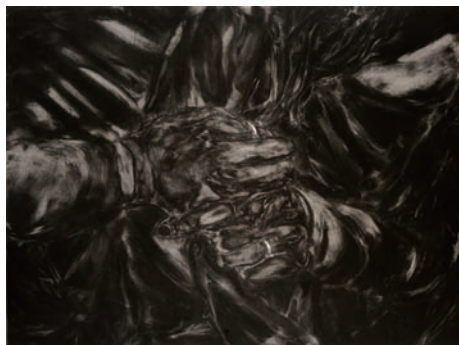
女子美術大学 水野愛里
《わたし=逡巡》
90 × 150cm リトグラフ



女子美術大学 太田絵理
《つよさとしがらみ3》
82.5 × 120cm リトグラフ



女子美術大学 小田千夏
《undone》
96 × 83cm シルクスクリーン



武蔵野美術大学 所 彰宏
《客地》
66 × 88cm 銅版



東京藝術大学 岩田駿一
《リビングデッド》
67 × 82cm モノタイプ



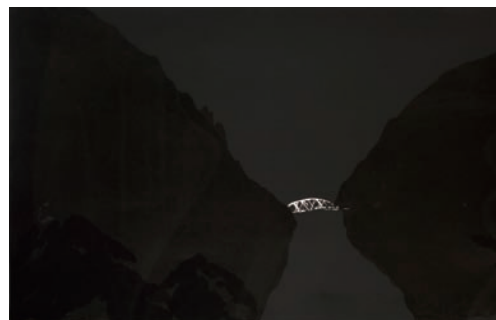
東京藝術大学 大杉祥子
《Grande cedro 夫妻の肖像》
90 × 140cm リトグラフ



女子美術大学 栗田ふみか
《お風呂 40》
91.5 × 122cm 木版



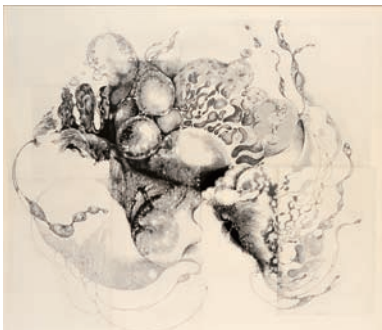
武蔵野美術大学 松塚実佳
《NO TITLE》
81 × 93cm シルクスクリーン



東京造形大学 田中西
《見つめる》
90 × 150cm リトグラフ・シルクスクリーン



東京造形大学 薄井明香
《想いの森》
190 × 190cm 銅版



女子美術大学 佐野友音
《孵化》
133 × 153cm 銅版



武蔵野美術大学 村上 早
《まわる》
118 × 150cm 銅版



東京造形大学 小黒実咲
《ひとつになるとき》
120 × 180cm 木版



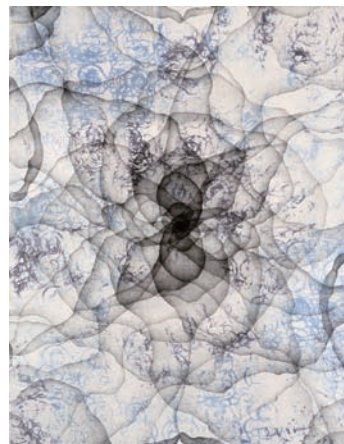
東京造形大学 宮川千明
《無き殻》
180 × 130cm モノタイプ、その他



女子美術大学 高島美幸
《隠蔽》
178 × 100cm 銅版



東京藝術大学 色川美江
《under the ground》
148 × 67cm リトグラフ



日本大学 関 貴子
《遙かな記憶から XIII》
103 × 80cm リトグラフ



筑波大学 日高衣紅
《sisters》
120 × 60cm 銅版



東北芸術工科大学 大森弘之
《black clouds》
121.2 × 121.2cm 銅版



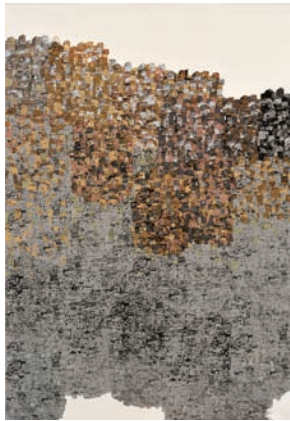
東北芸術工科大学 齋藤僚太
《星の囁りー再誕または追憶ー》
29.5 × 60cm 木版



愛知県立芸術大学 箱山朋実
《知ってる》
58.7 × 58.7cm 銅版



多摩美術大学 霧生まどか
《健やかな寓話》
100 × 150cm リトグラフ



東北芸術工科大学 松江仁美
《町》
130.3 × 89.4cm シルクスクリーン



愛知県立芸術大学 田中藍衣
《SCENE》
70 × 90cm 銅版



多摩美術大学 岸由紀子
《02:50.sink》
49 × 73cm (× 4 点) 木版

第 40 回全国大学版画展 プレゼント作品

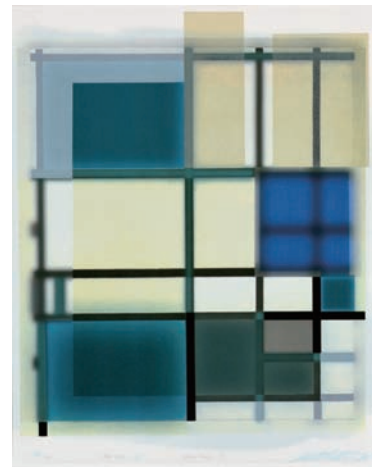
版画学会会員からの寄贈を受けました。

池田良二、木村秀樹、小林敬生、中林忠良、吹田文明

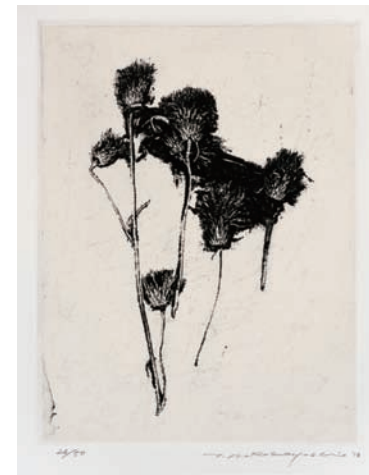
(50 音順・敬称略)



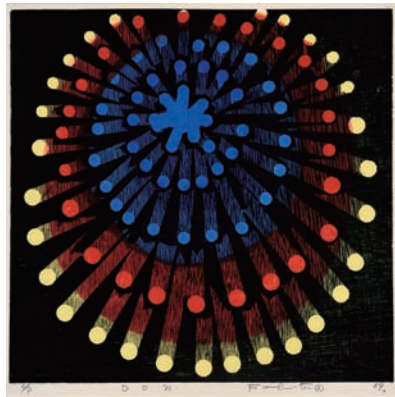
武蔵野美術大学 池田良二
《Revelation C 啓示 C》2006 年
39.5 × 30.5cm フォトエッチング、エッチング、
アクアチント、雁皮刷



個人会員 木村秀樹
《Misty Dutch 12》1998 年
45 × 31.5cm シルクスクリーン



名誉会員 中林忠良
《Position'13・腐蝕・Ⅱ》2013 年
34 × 28cm エッチング



名誉会員 吹田文明
《Don》1969 年
32 × 31.5cm 木版



個人会員 小林敬生
《幻冬花 (冬に咲く)》2011 年
31 × 22cm 木口木版

Ⅰ 事務局報告 Ⅰ

2年前の改組から会則、細則の見直しを経て半数が改選された新運営委員を迎え、役員と初めて地方都市に移転した新事務局の命題は「学会はどこから来たのか 何者か どこに行くのか」でありました。そのレールの敷設にはまだ多くの検証・議論の時間が必要ですが、議事録の通り大学版画展歴代受賞作品のデジタルアーカイブ化や、学会誌と HP の連動によるふだんの学会員の活動の記録の積み重ねなど、試みが少しずつ形となることを願います。会員皆様のご協力をお願い申し上げます。

今年度も学会誌発行へご支援下さいました新日本造形様、受賞者展開催にご協力頂いた文房堂様、全国大学版画展をご担当下さいました町田市立国際版画美術館学芸員の高木幸枝様に、改めて深く御礼申し上げます。

事務局長 中村桂子

2015 年度版画学会定期総会議事録

日時：2015 年 12 月 5 日（土）12：15 ～ 13：30

会場：町田市立国際版画美術館 講堂

出席 86 名および委任状 174 通、合計 260 名により総会員数 376 名の過半数を超え、総会は成立した。

1. 会長挨拶（有地好登会長 日本大学芸術学部）
2. 審議・報告事項（東北芸術工科大学 中村桂子）
 - ① 会員動向の承認
名誉会員（3 名）：河野実、小林敬生、鐘有輝 新入会（8 名）：鈴木秀治（北海道・東北ブロック）、タカハシタツロウ、建畠哲、西川洋一郎、林朝子、峰山花、渡邊吉之（関東ブロック）、山口麻加（中部・北陸ブロック） 退会（7 名）：小山松隆、近藤克義、左近充直美、田口健太、原陽子、松本三和、湯浅克俊 逝去（1 名）：三木淳史
 - ② 入会・退会、会費納入方法について規約を確認。
入会は推薦人でなく入会希望者本人が事務局に申請するよう改訂することで承認。また、総会当日の入会希望は認めないことで合意。
 - ③ 次期役員は有地好登会長、若月公平副会長が再選、学会の運営方針が構築されるまで続投要請。加えて出原司氏（関西ブロック）が副会長に選出された。
 - ④ 展覧会実行委員会
・全国大学版画展部門 第 40 回全国大学版画展報告（日本大学 笹井祐子）12 月 5 日 40 回記念シンポジウム「大学版画展の 40 年、そして未来へ」、12 月 6 日 公開セミナー「製本のワークショップ」。搬送およ

び搬入出作業時に作品の破損がないよう額装、梱包を工夫するよう指導要請。・学生販売部門（多摩美術大学 古谷博子）購買枚数の制限と作品単価値上げに対し、複数の購入者より反対意見が提出されたこと、今年度の出品点数の大幅な減少（498 枚減）を鑑み、次回夏期総会で改訂に対する再審議を決定。また、各大学から担当校に作品送付時、送付方法を徹底することを確認。

- ・受賞者展部門 1 第 9 回大学版画展受賞者展報告（文化学園大学 北浦肇） 会期：2015 年 7 月 15 日（木）～ 28 日（火）、会場：文房堂ギャラリー（東京・神田）。巡回展示に耐えうる額装と梱包の徹底、書類やメールの確実な返信と期日遵守の指導を確認。
- ・受賞者展部門 2 「版画の断層－3」全国大学版画展報告 第 9 回受賞者展 山形巡回&東北版画（東北芸術工科大学 若月公平） 会期：2015 年 9 月 28 日（月）～ 10 月 10 日（土）、 会場：東北芸術工科大学 本館 7 階ギャラリー。
- ・受賞者展部門 3 「九州・沖縄版画プロジェクト 2015」報告（九州産業大学 古本元治） 会期：2015 年 12 月 11 日（金）～ 20 日（日）、 会場：vol.1 －全国大学版画展受賞者巡回展（九州） 会場：九州産業大学芸術学部アートギャラリー他、vol.2 －東北・九州・沖縄教員・学生版画展 会場：九州産業大学美術館、vol.3 －高等学校生徒による版画作品展 会場：九州産業大学オープンスペース、【特別企画】九州・沖縄版画プロジェクトー北と南の版画展－交流小品展 会期：2015 年 12 月 8 日（火）～ 20 日（日）、 会場：ギャラリーおいし。

⑤ 学術研究委員会

- ・全国大学版画展歴代受賞作品のデジタルアーカイブ化事業について特別企画検討部門とし、三木哲夫氏・高木幸枝氏・三井田盛一郎氏を統括者に決定、予算や作業工程など具体案を次回夏期総会に向け作成依頼。
- ・学会誌編集部門担当者として、三木哲夫氏（編集長）、奥村泰彦氏、坪田政彦氏、坂井淳二氏に継続を要請、承認。また、会員の活動が学会誌と連動して広く紹介されるよう HP を新たに専門委員会の一部門とすることを承認、現担当の平垣内清氏に担当者の増員を要請、次回夏期総会で審議予定。
- ・学会誌 45 号編集経過報告（大阪芸術大学 坂井淳二）新作通信の応募と推薦を要請。

＊議事録の詳細は本学会誌と HP をご参照ください。

Ⅱ 編集後記 Ⅱ

昨年に引き続き、大阪芸術大学の坪田政彦・坂井淳二の両氏と共に編集を担当したが、今回も多くの方々にご執筆・ご寄稿をいただき、充実した内容になったことを感謝したい。また、和歌山県立近代美術館の奥村泰彦氏には、昨年同様に論文・研究報告の内容についてチェックをお願いしたが、改めて御礼を申し上げる。

さて、冒頭の有地好登氏の会長挨拶に続く、「特集 第 4 0 回全国版画展記念シンポジウムー 大学版画展の 4 0 年、そして未来へー」は、昨年 1 2 月に開催された大学版画展が第 4 0 回を迎えたことを記念して企画されたシンポジウムの記録である。

このシンポジウムでは、私が進行役となり、歴代の会長 1 0 名のうち 5 名にパネリストをお願いし、大学版画学会の結成の目的や大学版画展が開催されるようになった経緯、各会長が取り組まれた事業などを聞かせていただくとともに、新たにスタートした「版画学会」の今後の課題などを探ろうとしたものであった。与えられた時間が 8 0 分と余りにも短く、当初は概略の報告のみでとどめようと思ったが、当日の各パネリストの方々の熱のこもった発言には貴重な証言が多く、記録する必要を感じたので、シンポジウム終了後、改めて各パネリストに発言の補足を加えていただき「特集」として収録した。

次に、「ゲスト論文」として、гент美術アカデミー教授のマルニックス・エヴェラルト氏に「もうそこまで来ている、未来の版画。」と題する「ノントキシック版画技法」に関する論文を寄稿していただいた。同氏は本国ベルギーにおける「非毒性技法」の第一人者で、版画家として活躍される一方、2 0 0 0 年頃よりアメリカ・中国・日本などでも「安全な技法」の普及のためのワークショップを積極的に開催されているという。論文の翻訳は福井大学の湊七雄氏にお願いしたが、湊氏には 2 0 1 5 年夏に西宮とつくば（筑波大学）でエヴェラルト氏も参加して開催されたワークショップについても、「研究報告」として具体的にご報告いただいた。なお、同氏は学会誌第 4 1 号（2 0 1 2 年 4 月）に「研究報告 非毒性版画技法を応用した美術教材の開発研究」を寄稿されているので、併せ読まれたい。

この「ノントキシック版画技法」については、学会でも関心が高いテーマであり、興味深く読んでいただけることと思うが、京都精華大学の武蔵篤彦氏が研究を先行させている感光性樹脂版を用いた「ポリマー版画」なども併せ、「ノントキシック版画技法」に絞ったワークショップを学会の主催あるいは後援で開いてはどうであろうか、この機会に提案しておきたい。

「新作通信」は、昨年より 2 名少なく、6 名と 1 ユニットに原稿をお願いした。人選について偏りがあったとしたら当方の責任である。お許しいただきたい。

「研究論文」は、今回 3 編の応募があったが、春野修二氏の「森永添典の木版画制作ー 2007 ～ 2015：木版からクロス使用の版表現に至るまでー」と三宅由里子氏の「細胞へのまなざしと表現ー作品《microscopic 2》制作過程についての考察ー」の 2 編を収録した。

春野氏の論文は、森永添典（1942 ～ 2015）が最晩年に独習した木版画技法とその作品の展開について論じられたものであるが、作者への深い愛情と共感が伝わってくる好論文であった。また三宅氏の論文は、自作とその作品世界の背景を、「細胞」「顕微鏡」をキーワードに科学・版画の歴史の展開を踏まえて探ったものであり、興味深く読ませていただいた。

「研究報告」は、前述した湊七雄氏の他、京都精華大学の北野裕之氏より「亜鉛板を用いた腐食技法についてーヨーロッパの教育現場からー」を寄稿していただいた。この報告は、同氏が 2 0 1 4 年 9 月から翌年 3 月にかけての海外研修先であったオランダ・ユトレヒト芸術大学の版画工房で体験された、銅板より安価な版材である亜鉛板を用いた腐蝕技法について紹介したもので、硝酸に代わる腐蝕液を使用した比較的安全な技法の研究報告である。

「トピックス」は、学会が昨年度に続き後援・助成した九州・沖縄の学会員と九州産業大学による「九州・沖縄版画プロジェクト 2 0 1 5」の報告である。プロジェクト全体を同大学の古本元治・加藤恵氏より、またプロジェクトの一環である「版画を通した高校生との交流」「高校生のためのワークショップ」を加藤恵・内田るり氏より報告していただいたが、版画普及のための地道な積み重ねに敬意を表したい。

「報告」は第 4 0 回全国大学版画展・記念シンポジ

ウム・公開セミナー「製本のワークショップ」の報告と、前回の第39回大学版画展受賞者を対象として開かれた「第9回大学版画展受賞者展」（東京・文房堂）とその山形巡回展（東北芸術工科大学）の報告である。山形展は今回で第3回展になるが、毎回、山形近隣の4大学の学生作品とともに大学版画展の歴代受賞者の作品も展示している。今回も1984年（第9回）から1986年（第11回展）までの作品13点も展示されたが、若月公平氏が繰り返し提案されてきた歴代の受賞作を一堂に展示し、検証する展覧会は、2020年度に実現しそうである。各報告者には改めて御礼を申し上げる。

「大学版画展展評」は、町田市立国際版画美術館の学芸課長高木幸枝氏にお願いした。高木氏はこの展覧会の美術館側の責任者であるが、学生作品の大型化に対し、「手にあまる大きさに挑戦したばかりに、本来表現されるべき個性の表出が霧散している例が多いように思われる」というご指摘は同感である。

最後の「事務局報告」は、事務局長である東北芸術工科大学の中村桂子氏にまとめていただいた。

お忙しい中、ご寄稿いただいた皆様に改めて御礼を申し上げるとともに、当初より学会誌の発行にご理解とご助力をいただいている新日本造形株式会社に対して心より感謝申し上げる次第である。

三木哲夫

版画学会学会誌 第45号

発行日
2016年5月1日

編集・発行
版画学会事務局

〒990-9530 山形県山形市上桜田 3-4-5
東北芸術工科大学芸術 実習棟 2F 洋画準備室
TEL : 023-627-2136（洋画準備室）
E-mail : cuapsjoffice@gmail.com

学会誌編集委員
奥村泰彦 坂井淳二 坪田政彦 三木哲夫
構成・デザイン・レイアウト | 坂井淳二



新日本造形株式会社

印刷 | グラフィック株式会社
〒612-8395 京都市伏見区下鳥羽東芹川町 33
TEL : 050-3366-5215
FAX : 075-366-5298